A
TICA
2
04
TI
RI
7

R. 8. 105

LA CRITICA

RIVISTA

DI LETTERATURA, STORIA E FILOSOFIA

DIRETTA DA B. CROCE

½ pag.

Anno II, fasc. I.

20 gennaio 1904.

DIREZIONE

Via Atri, 23, Napoli.

SOMMARIO DEL FASCICOLO I.

Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del sec. XIX. VII. *Gabriele d'Annunzio.* I. B. Croce . . . . . *pag.* 1

Rivista bibliografica:

J. B. Baillie, *The origin and significance of Hegels Logic. — A general introduction to Hegels System* (G. Gentile) . . » 29

Domenico Tumiati, *Poemi lirici* (I. Sanesi) . . . . . » 45

George Saintsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe from the earliest texts to the present day* - Vol. II, from the Renaissance to the decline of XVIII century Orthodoxy (B. C.) . . . . . » 59

Francesco Orestano, *Le idee fondamentali di Fed. Nietzsche nel loro progressivo svolgimento* (G. Papini) . . . . . » 63

Henri Hauvette. *Un exilé florentin à la cour de France au XVIe siècle — Luigi Alamanni (1495-1556), sa vie et son oeuvre* (G. Lisio) . . . . . » 66

Giuseppe Romano-Catania, *Filippo Buonarroti*, 2.ª ediz. corretta ed ampliata con nuovi documenti inediti (B. C.) . . . . . » 69

Varietà:

I. *Determinismo, psicologia ed arte* (B. C.) . . . . . » 71

II. *Dal carteggio dell'ab. Galiani* - Lettere inedite del d'Holbach, Diderot, signora d'Épinay, signora Necker, Viscontessa di Belsunce, Suard, Grimm, Caracciolo, Paisiello e Galiani (F. Nicolini) . . . . . » 73

La Critica

LA CRITICA

RIVISTA

DI

LETTERATURA, STORIA E FILOSOFIA

DIRETTA DA B. CROCE

Volume II.

NAPOLI
DIREZIONE DELLA " CRITICA „
Via Atri, 23

1904.

Trani, 1904 — Tipografia Vecchi.

NOTE

SULLA LETTERATURA ITALIANA

NELLA SECONDA METÀ DEL SECOLO XIX

VII.

GABRIELE D'ANNUNZIO.

I.

Rendiamo omaggio a Gabriele d'Annunzio, all'artefice mirabile, al lavoratore instancabile, a questa impetuosa forza produttrice ch'è nel suo massimo slancio, e che testè ci ha dato la *Francesca* e le *Laudi*, e già, mentre scriviamo, annunzia compiuto *nescio quid maius*, una *Figlia di Jorio*. Vi sono fatti sui quali sarebbe ozioso disputare; e che il D'Annunzio occupi un posto nell'anima moderna, e che definitivamente l'occuperà in ciò che sarà detta la storia intellettuale dei nostri tempi, è appunto uno di questi fatti. — Credete voi che il D'Annunzio sia davvero un artista? — ho sentito domandare di frequente, e spesso con un sorriso che voleva esser malizioso. — Credete? E come si farebbe, di grazia, a creder diversamente? Basta tener gli occhi aperti, basta aver orecchie da udire, per accorgersi che si ha innanzi un artista, e grande. E poi, che cosa è questa esaltazione di tanti per la sua opera, che cosa è l'odio feroce di tanti altri, se non il segno che ha sempre accompagnato l'apparizione e la manifestazione delle personalità originali, degli ingegni che escono dall'ordinario? Che cosa sono le assidue discussioni, cioè il lavorìo di pensiero che ormai da un ventennio ferve intorno a lui, se non il riconoscimento della sua importanza? Alla critica spetta un miglior cómpito che non di affermare o di contestare un fatto che si afferma da sè e contestazioni non ammette: essa deve procurar d'esser mediatrice fra quelle tesi e sentimenti opposti, fra quell'amore e quell'odio, e porre in giusta luce il suo autore e stabilire il punto di vista dal quale bisogna guardarlo, che di rado s'indovina a primo tratto. Chè se l'amore ha un fine in-

tuito del vero, non è da pensare che l'odio non abbia anch'esso il suo intuito, egualmente fine, nello scoprire altri lati del vero pei quali il primo è spesso cieco. Ed è da savio adoperare e combinare i risultati delle ricerche che l'amore ispira, come di quelle che l'odio arma del suo acume.

Io, per esempio, mi sono in più occasioni rivolto la domanda, perchè mai e lodatori e avversarii del D'Annunzio insistano — con diversa intonazione e traendone diverse conseguenze — nell'osservare che egli vive esclusivamente d'immagini, ch'è tutto suoni, colori, impressioni sensibili, che è restìo alla commozione passionale, che è privo di pensiero. Quale il valore critico di queste osservazioni? Certamente, da un lato, non si può fare più gran lode ad un artista che dichiararlo tutto fantasia, intatto e indisturbato dalle preoccupazioni di pensieri e riflessioni, che son sempre documento o causa di fiacchezza estetica. E noi guardiamo con stupore questo nostro contemporaneo, questo italiano di squisita coltura, che, non punto mortificato dalla scienza e dalla filosofia ch'egli pur conosce, si nutre d'immagini, traduce tutto in figure e miti, quasi quello sia il suo mezzo vitale, il solo ambiente nel quale possa respirare e moversi. L'abbondanza, la veemenza della sua vena — è stato giustamente notato — ci fa ripensare talvolta a un poeta orientale, gettato nel mezzo del mondo moderno europeo. È restìo al commoversi, alieno dalla passionalità? Ma, se l'émpito della sua fantasia ricorda l'Oriente, la sua impassibilità e serenità non può ricordare il mondo ellenico, o anche quella olimpicità goethiana, quella calma, che è carattere di alta poesia? Arte passionale non è forse sovente arte turbata e balbettante dietro la passione, che la scuote e la rende non già ricca e schietta ma povera ed enfatica? In altri termini, — e senza far torto all'arte della passione quando è arte vera, — è forse, l'asserita freddezza del D'Annunzio, incapacità artistica ad esprimersi con pienezza, o non è piuttosto l'atteggiamento di un originale spirito contemplatore, il cui fervore è tutto concentrato nell'opera stessa della contemplazione, *senza batter palpebra?*

Sembrerebbe da queste considerazioni che gli avversarii avessero torto su tutta la linea. E torto pieno, torto marcio essi hanno, quando vorrebbero nel poeta un sapiente espositore di teorie e programmi moralmente plausibili, o quando scambiano la freddezza, che sarà nel D'Annunzio come psiche d'uomo, con la freddezza che non è nel D'Annunzio come artista. Ma quella loro insistenza ha, implicitamente od esplicitamente, anche un altro significato, che bi-

sogna mettere in chiaro. E sarà facile, se si paragoni il D'Annunzio con altri artisti che al par di lui s'innalzano alla serenità dell'arte: per esempio, e per non uscir dall'Italia e dai tempi moderni, col Manzoni, col Leopardi, col Carducci. Tre artisti diversissimi di tendenze, di animo e di educazione, tanto che il primo ebbe a manifestare la sua ripugnanza pel secondo; e il terzo, almeno in un certo tempo, la sua ribellione verso il primo ed il secondo. Eppure essi tre hanno qualcosa di comune, che li distacca, tutti insieme, dal D'Annunzio. Tutti e tre hanno la lor visione particolare e la loro fede: neocattolica nel primo, pessimistica nel secondo, classico-idealistica nel terzo: ciascuno di essi ha espresso una maniera di concepire la realtà e la vita, che risponde a una condizione storica e a un temperamento ben determinato. Se si analizza l'arte del D'Annunzio, vi si troveranno elementi *pagani*, come in quella del Carducci; talora un'analisi pessimistica dell'amore e delle altre passioni umane che somiglia a quella del Leopardi (e dove è traccia, se non dell'influenza del Leopardi, certo di quella dello Schopenhauer); vi si può trovare perfino qualcosa del senso storico del Manzoni, giacchè una *Francesca da Rimini*, per esempio, non si scrive se non dopo che ci è stato un periodo di fioritura del senso storico, e ciò si deve al romanticismo, ed in Italia al romanticismo del Manzoni. Ma queste somiglianze parziali servono anzi a mettere in risalto più vivace la differenza fondamentale. Pessimismo, storicismo, paganesimo non conservano nel D'Annunzio l'aspetto che hanno nel Leopardi, nel Manzoni e nel Carducci, senza dire che sono mescolati con tante altre cose che in quei poeti mancano. Si può esser leopardiano, manzoniano o carducciano nel modo di concepir la vita; e i tre poeti sono stati, infatti, e sono per molti, *guide dell'anima;* ma non si può esser dannunziano se non nel significato di ammiratori dell'arte del D'Annunzio. Il D'Annunzio non riscalda gli animi, — dicono gli avversarii: — il D'Annunzio non sente, ma è un *dilettante* di sensazioni.

Togliamo subito ogni colorito ingiurioso alla parola *dilettante;* ma ringraziamo gli avversarii che ci forniscono così la chiave per comprendere e per gustare l'arte del D'Annunzio; molto meglio di ciò che non facciano talvolta i suoi lodatori che ci sviano dalla sua personalità, travedono in essa ciò che non v'è, le impongono obblighi che non può assumere, e vengono così a provocare una reazione di sfavore che dovrebbe rivolgersi non tanto contro il D'Annunzio quanto contro i suoi apostoli e profeti.

Dilettantismo nell'arte non significa, questo s'intende bene,

dilettantismo nella forma artistica, lo scrivere ad orecchio, approssimativamente, seguendo or uno or altro modello, mostrando dell'ingegno in mezzo alle scorrettezze ed alle sciatterie. Nessuno, in questo senso, meno dilettante del D'Annunzio, che è invece tra gli artisti più serii, più coscienziosi, più esperti nei segreti dell'arte; un artista *von Fach*, che potrebbe meritare una laurea in belle lettere ed arti, se una simile laurea non fosse, anche in immaginazione, un castigo del quale quello spirito geniale è immeritevole. Il dilettantismo cui alludiamo è invece in ciò che si dice « contenuto », nella disposizione verso la vita e la realtà: è un dilettantismo non già *estetico*, ma *psichico*. — Chi comporrà un libro sui grandi artisti *dilettanti*, che sono apparsi attraverso la storia? Vi sono anime, o meglio, fantasie nelle quali tutte le forze, tutte le idee che costituiscono il patrimonio spirituale dell'umanità, le molle d'acciaio del suo gran corpo, han perso vigore, si sono allentate, non informano di sè lo spettacolo della vita. Il mondo del pensiero e quello dell'azione, la fede nel vero, la religione, la patria, gli affetti familiari, la pietà, la bontà, non sono più centro di attrazione, di gioia, di rimpianto, di desiderio. La vita cessa di essere una materia subordinata o da subordinare ad esse, che ne danno la sintesi: resta mera materia, che vi luccica innanzi con tutte le sue innumerevoli faccette, vi si svolge con tutte le sue sfumature infinite. E l'occhio si posa su quelle sfumature e su quei bagliori, perchè ha bisogno di alcunchè su cui posarsi; e le guarda intento, e le assorbe, e le esprime, e le dispone ora in un modo ora in un altro, con associazioni ed analogie che le rendano curiose e solleticanti, e le ingrandisce, e vi si compiace, e passa ad altre, e torna alle prime, con nuove combinazioni e variazioni. Che cosa lo muove a far ciò? Nessuna di quelle molle ideali, delle quali abbiamo dichiarato l'assenza; ma ciò che resta non eliminabile nell'assenza o nell'indebolimento delle altre molle ideali: il bisogno che ha lo spirito di occupar sè stesso col contemplare. L'uomo, in questa situazione, non prende coscienza di una piena e vigorosa vita d'uomo che abbia vissuto in sè o simpateticamente in altri, e sulla quale si ripieghi: ma sente, per così dire, le sue sensazioni isolate. In quanto egli fissa lo sguardo limpido, sereno e sicuro sulle cose, è artista: in quanto le cose gli appaiono fuori delle loro connessioni superiori, come perle sciolte da una collana, e perdono il loro valore di relazione, ed unica guida tra esse è il caso e il capriccio della fantasia o l'allettamento sensuale, è dilettante. Dilettante, ma artista: artista del dilettantismo, che può essere artista grande: niente di umano

dev'essere alieno dall'uomo, ed anche questa disposizione spirituale è vivamente interessante. Se non piace la parola *dilettantismo*, si usi pure quella di *esteticismo*, o la formola dell'*arte per l'arte;* ma si badi che queste diciture sdrucciolano facilmente in equivoci, e che in realtà Andrea Sperelli non è un esteta, ma un voluttuoso, che giuoca con l'arte come con la donna (1).

Si suol affermare che artisti siffatti sono espressione delle epoche di decadenza; ma bisognerebbe affermare invece, più esattamente, che, quando essi sorgono, qualcosa, in qualche animo, deve essere decaduto. Essi, è vero, abbondano in alcuni periodi di generale decadenza morale e civile; ma appaiono più o meno frequenti, e talvolta isolati, in ogni tempo. Passarli qui in rassegna sarebbe anticipare quel libro che, come abbiamo accennato, è ancora un desiderio. Nel corso del secolo decimonono, essi sono apparsi nell'ultima fase del movimento romantico, e del pessimismo che diventava sensualismo. Nessuno dirà che il secolo XIX sia stato un secolo di decadenza o che sia stata di decadenza quella *fine di secolo,* chiamata così per una frase senza significato, invenzione di *boulevardiers* parigini, da non prender sul serio: ma molte cose sono decadute lungo esso, e molte anime sono rimaste perciò come vuote di ogni contenuto. Nel campo del pensiero, le scienze naturali, travestendosi da filosofie, hanno distrutto il mondo che la religione e la filosofia idealistica presentavano come un *cosmos,* o come qualcosa di vivente, un dramma che noi, noi stessi, facciamo; e vi hanno sostituito una serie di morti e pesanti schemi classificatorii, tanto morti e tanto pesanti da assumer solenne sembiante di — determinismo. Nel campo della pratica, la borghesia industriale ha distrutto la fratellanza ideale dei popoli in un Dio o in un Cristo, sostituendovi la lotta spietata, tecnica, o sola fratellanza, quella — dei *trusts:* il socialismo, alla scuola politica, si è accorto che non poteva far altro di meglio che chiedere in prestito alla borghesia la sua filosofia materialistica e la sua lotta di classe, e vi è riuscito così bene che ora, scambiate le parti, esso passa per l'inventore di ciò che ha semplicemente trovato bello e fatto ed alla cui potenza si è inchinato. E l'aspirazione spirituale dell'uomo non ha saputo riaffermarsi se non falsificandosi nella superstizione dello spiritismo o avvilendosi nell'ipocrisia del neomisticismo: patria ed umanità son diventate parole viete, la famiglia è

(1) Su questa confusione dei fatti estetici con gli edonistici, vedi ciò che si è osservato in questa Rivista, I, p. 75.

apparsa una parentela fisiologica o un organismo di economia capitalistica. Un vento freddo di cinismo e di brutalità ha soffiato sul nostro mondo. E moltissimi che non erano bene armati per la resistenza alle forze distruttive, si son lasciati depredare e spogliare l'anima d'ogni suo bene; e, perduta la vita spontanea, han creduto di potersene foggiar una a loro arbitrio, artificiosamente, ricercando nel fondo del proprio essere una sorgente perenne di dilettazioni, vivendo in perpetuo equilibrio ed in perpetua curiosità, indifferenti ai tumulti ed alle contingenze degli altri uomini, che essi dicono volgari. E hanno dimenticato la tristezza della solitudine, e l'ammonimento del *vae soli!*, o, con una specie di cauto epicureismo pratico, son diventati come « colui che si distende Sotto l'ombra d'un grande albero carco », a raccogliere i frutti che gli cadono in grembo, e a suggerli « con piacer limpido senza Avidità, nè triste nè giocondo », secondo una delle tante figurazioni del D'Annunzio. Il quale è la principale, la più ricca incarnazione in Italia, e forse anche fuori d'Italia, di questo stato di spirito, il più magnifico rappresentante di animi così conformati o difformati, i cui precedenti ed affini sono apparsi specialmente in Francia. Non tutti sono dell'identico temperamento e fisionomia; e già, che cosa significherebbe temperamento o fisonomia identica? Ma un legame di parentela psichica congiunge il D'Annunzio coi Baudelaire e coi Verlaine, coi Barrès e con gli Huysmans, e con altri che ora non starò a citare (1).

Perciò io non avrei obiezione alcuna a considerare il D'Annunzio come un artista di decadenza, ma nel solo significato che ho fin qui circoscritto. E per circoscriverlo anche più fermamente, aggiungerò che son pronto insieme ad accettare il D'Annunzio come espressione di una *rinascita*, se così piace. Veramente, non di quella *renaissance latine*, che non so che cosa sia, perchè non mi pare che la civiltà e la poesia dell'Europa occidentale, o dei cosiddetti popoli latini, sia mai morta, se non forse nell'apocalittica immaginazione di qualche pastore protestante; ma il D'Annunzio è una delle prove più sicure della rinascita di un'arte italiana, che ha assimilato e sa esprimere con impronta propria le correnti spirituali dell'età moderna. Come (mi si conceda lo scherzoso paragone) il maresciallo di Moltke disse una volta, nel vedere sfilare i briosi bersaglieri italiani vestiti di bruno, che essi hanno la morte nel vestito

(1) Vedi il libro di Vittorio Pica, *Letteratura d'eccezione*, Milano, 1899.

e la vita nei movimenti; così quest'arte del D'Annunzio ha la decadenza e la morte nel contenuto morale, la rinascita e la vita nella sua forma estetica.

E qui non so tenermi dal protestare ancora una volta contro quella pretesa scuola *positiva*, che dagli ospedali dei pazzi e dalle galere dei malfattori ha trasportato e impiantato le sue misere cattedrucce sgangherate nei magnifici palagi della letteratura, e, da vera *parvenue*, scambiando la nuova con l'antica dimora, e la sanità dell'arte con la malattia fisica o morale, critica e biasima come malata e degenerata l'arte, sanissima, della malattia e della degenerazione. Ai critici alla Nordau gli artisti alla D'Annunzio potrebbero rispondere, invertendo il detto dell'antico: *Lasciva est nobis vita* (seu *imaginatio*), *sed pagina proba!* Ma faranno meglio, a mio parere, a non risponder nulla, perchè, tanto, quelli non li comprenderebbero.

II.

Il dilettante è voluttuoso: il voluttuoso è crudele. Ridotto il mondo a un gioco, a una fonte di emozioni più o meno disgregate e fuggevoli, esso stancherebbe presto pur nella contemplazione, se non si ricercassero curiosamente ed avidamente, tra le emozioni d'indole sensuale, quelle più forti, capaci di legare più a lungo l'interessamento, capaci di mettere una qualche gerarchia e stabilire qualche centro, sia pure efimero, in una folla variopinta che si ribella intimamente alla gerarchia ed all'accentramento. Voluttà e crudeltà appaiono quasi regine di un mondo così fatto: tra quei due toni corre il romanzo, corre la tragedia di esso. E che il tono voluttuoso e il crudele siano molto affini tra loro, e facile il trapasso dall'uno all'altro, confermano non solo le tante osservazioni raccolte dai psicologi, ma anche ricordi di storia che ognuno può risvegliare appena frughi nella sua memoria. Ad altre combinazioni essi si prestano, specie in animi carchi di tutte le malizie della coltura; e mi basterà accennare al misticismo, che vi si accoppia assai di frequente. Accennarvi soltanto, perchè i tratti mistici nell'opera del D'Annunzio, che sola dobbiamo esaminare, mancano o sono debolissimi. Egli è di tempra troppo intellettuale ed analizzatrice per abbandonarsi ai rapimenti e alle frenesie mistiche di altri sensualisti. Piuttosto, per una certa sua grandezza d'animo, si diletta molto spesso dell'*eroico* (di quell'eroismo che è più forza che eroismo, più vicino alla *virtù* della rinascenza che non alla virtù kan-

tiana); e, per la sua larghezza di curiosità e di coltura, si sparge su tutti i lati e su tutti, anche i più umili, oggetti della vita e della natura. Si diletta anche, talvolta, d'idealità e di moralità; ma in ciò non riesce. Aristotile ha scritto che di tutto si può abusare tranne che della moralità: egualmente, di ogni cosa l'uomo può farsi un gioco tranne che di questa, perchè, non appena vien trattata come gioco e diletto, cessa subito d'esser moralità; si dilegua ratta, lasciando tutt'al più, tra le mani dell'amabile giocatore, solo il suo mantello vuoto!

Come accade quasi costantemente negli artisti, — e a me piace andar mettendo in particolar rilievo in queste *Note*, — il temperamento del D'Annunzio, indifferente ad ogni passione ed accaloramento morale o politico, ed aperto ed attento al flusso delle sensazioni in quanto tali, si rivela già nella sua prima produzione, degli anni intorno al 1880. Un adolescente italiano non poteva sottrarsi all'efficacia degli scrittori che allora si affermavano nella loro maturità: il Carducci, lo Stecchetti, la scuola veristica siciliana dei Verga e dei Capuana; e non vi si sottrasse il D'Annunzio, nel *Primo vere*, nell'*In memoriam*, nel *Canto novo*, nella *Terra vergine*. Ma si faccia attenzione al lavorìo di assimilazione e di eliminazione ch'egli compie rispetto a quei modelli, e ch'è assai importante e caratteristico. Dal Carducci egli prende metri, motivi, movimenti, frasi; ne imita l'esuberante sentimento di sè, qualche atteggiamento di ribelle e di lottatore in cui si compiace con giovanile ingenuità; ne riecheggia qualche voce di gioia per la vita, e quella predilezione da letterato per la letteratura che lo induce ad invocare ora il *ritmo sereno di Albio Tibullo*, ora i *numeri di Asclepiade*, ora la *saffica insueta*, o a slanciare le strofe gagliarde *via, con i falchi a volo*. Anche la contemplazione del paese nativo ha in lui qualche spinta dall'esempio del Carducci; la Maiella e la Pescara occupano il posto di quel triste paese della Maremma toscana onde il Carducci portò conforme « l'abito altero e lo sdegnoso canto ». Ma nient'altro; e l'essenza della poesia carducciana, l'alto sentimento civile, l'anelito verso ogni manifestazione di libertà e di nobiltà nella storia dell'uomo, è svanito. Dallo Stecchetti toglie ancor meno, salvo che nelle rime puerili dell'*In memoriam*, e in qualche accento di democraticismo e socialismo alla romagnola, che si fonde con simili accenti del Carducci:

Ma là, nei campi, curvi stan uomini
a sudar sangue, a farsi cuocere
il cranio dal sole spietato,
senza una sola gócciola d'acqua,

a mezzogiorno, nell'ora dei *lauti pranzi* e dei *sonni molli* della gente ricca. Dai veristi siciliani deriva il bozzetto campagnuolo ch'egli trasporta alla vita dei contadini e pescatori abruzzesi, e quel mettere in rilievo l'impulsivo e il brutale. Ma l'osservazione della vita economica e morale, l'interesse *sociale*, fortissimo, per esempio, nel Verga, non c'è più nel D'Annunzio. Rossaccio e Toto del *Canto novo* sono ispirati da Rosso Malpelo e da simili figure del Verga: se non che, la sola molla che anima quei reietti e quei bastardi, quei contadini affamati e maltrattati, è l'insoddisfatta bramosia non del pane ma dell'amore; e un simile fremito scuote il pescatore che sullo scoglio, sotto il sole d'agosto, pesca immobile, curva la grossa testa, i magri stinchi pendenti sull'acqua, quando gli passano accanto, quasi sfiorandolo, barche bianche di ombrelli e di donne, e gli gettano in faccia ondate di riso:

Il pescatore guarda, e ne' torbidi
occhi di bruto ha un lampo: scricchiola
la povera canna serrata
entro il convulso pugno d'acciaio.

Del resto, è notevole che anche queste figure della cosiddetta *arte sociale* siano sparite nelle sue opere posteriori; come è notevole che il D'Annunzio abbia, nell'edizione definitiva del *Canto novo*, rifiutati tutti i componimenti che ad esse s'erano ispirati, considerandoli come roba estranea alla sua personalità. E le povere ed appassionate contadine del Verga sono dal D'Annunzio circonfuse di desiderii, e caldo e pieno di tentazioni diventa per lui il paesaggio:

Oh bella frenante la foga de' lombi stupendi
tra le prunaie rosse giù per la china audace,
alta, schiusa le nari ferine a l'odor de la selva,
violata da 'l sole, bella stornellatrice!
S'arresta ne l'ombra: vien alito su di scirocco
pe' filari d'ulivi, languido su dal mare;
splendidamente azzurro s'affaccia il gran mar tra li ulivi
cinerei, argentei.....

Teatro di *lotte meravigliose*, che non son quelle che il Carducci sognava, teatro di vittorie per le quali il poeta esclama con entusiasmo:

Plaudite, plaudite, plaudite,
come un popolo al circo, piante, colline, mare!

L'amore non ha nulla delle malinconie e delle fantasticherie dell'adolescenza, in cui quell'affetto suole aggregarsi tanta altra parte di vita intima ed è come il telaio su cui s'intesse una tela multicolore di aspirazioni, di ambizioni, di idealità morali, una complessa concezione della vita. In cambio, c'è nel D'Annunzio una profusione di sensazioni elementari: odori di mare, di muschi, di fieni, di erbe in fiore, di capelli, di cose vive; sapori di arance, di pesche, impressioni dell'umidore voluttuoso di turgide frutta, di movimenti dell'organismo, come del fermento del sangue nelle arterie, del sentirsi *rapide* gorgogliare *e rosse le scaturigini della vita;* e poi di colori, di tanti colori, di tante gradazioni, specie metalliche, che a suo tempo dettero facile appicco alle scherzose parodie. Il D'Annunzio mostra già in questi primi saggi un modo di descrivere che è, come tutta la sua arte, uno dei più lucidi esempii che si possano addurre ad illustrar la tesi della unità indissolubile dell'arte, la quale è, tutt'insieme, poesia e musica, pittura e scultura. Talora non c'è il quadro, ma il semplice *studio,* la tavoletta, il bozzetto, quale fanno i pittori per esercizio:

In faccia a la vecchia, scrostata, rossiccia muraglia
  batte ferocemente il sol meridiano:
fuor de la muraglia su l'indaco chiaro del cielo
  canta la nota verde un bel limone in fiore.
Un porco biancastro chiazzato di bruno viola
  grufola lì accanto nel trogoletto: ignudo
un bimbo colore di rame con li occhi assonnati
  traguarda una paranza gialla di sole in mare....

Tal'altra, l'impressione è completa, come nei bellissimi versi: *O falce di luna calante.* Molto spesso le imagini sono ridondanti, fragorose, anzi chiassose: da un'immagine scoppia un'altra, e poi un'altra, nella spinta della fantasia che si lascia andare senza trovar nulla che l'arresti e intorno a cui si raccolga.

Canto novo e *Terra vergine* mostrano il rigoglio e l'esuberanza delle forze fisiologiche giovanili al contatto con la libera natura: il sole penetra da tutte le porte e le finestre, e vi entra negli occhi, che quasi nol sostengono. Questo rigoglio di gioventù può ingannare a prima vista, ed essere scambiato per un fermento di vita interiore, che, a dir vero, non c'è. C'è della forza e della sanità, ma sanità e forza animale, di larghi respiri, di muscoli gagliardi, di nervi pronti: e restano in esse occulti e soffocati certi germi di godimenti crudeli, di spettacoli truci e patologici, che si svolgono

nelle opere seguenti. Appena un accenno del genere si vede in *Canto novo,* come nel sonetto della nave, che, tra le grida di strazio dei naviganti, affonda, attesa da una brughiera d'alghe « altissime e silenti », e da una popolazione di polpi che guarda con gli affamati occhi « dalla giallastra iride immane », finchè, in un gioco bizzarro di penombre, restano aggrovigliati come serpi, in fondo al mare, « tentacoli di polpi a membra umane ». Ma gli spettacoli patologici e crudeli si affollano nelle due raccolte di novelle *Il libro delle vergini* e *San Pantaleone,* che han poi dato luogo alle *Novelle della Pescara.* Con quanta precisione, nella *Vergine Orsola,* è descritta una moribonda per tifo, e poi la sua convalescenza! Sentiamo lungo questa il rifarsi del corpo col cibo: la descrizione sembra a volte una diagnosi medica, di un medico artista: « Un sangue novello si produceva: i polmoni dilatati ora largamente dall'aria vivificavano il sangue carico di sostanze; e i tessuti irrigati dall'onda tiepida e rapida si colorivano ricomponendosi..... Sul cranio i bulbi capilliferi rigermogliavano densi; e da quel riordinamento delle leggi meccaniche della vita, da quel dispiegarsi di energie prima latenti che la malattia aveva provocato, da quella intensa brama che la convalescente aveva di vivere e di sentirsi vivere, da tutto, lentamente, quasi in una seconda nascita, una creatura migliore sorgeva ». Con la convalescenza, si desta, si fa vivo, tormentoso, irresistibile, ubbriacante l'istinto sessuale. « Un fiotto di sanità calda la riempiva: certe subite gioie di vivere le muovevano il sangue, le mettevano nel petto quasi dei battimenti d'ale, le mettevano dei canti nella bocca. A volte, un soffio, uno di quei piccoli fremiti dell'aria che si dilata sotto il sole, una canzone di mendicante, un odore, un nulla bastava a darle smarrimenti vaghi, abbandoni in cui le pareva di sentire su tutte le membra come il passaggio carezzevole del velluto d'un frutto maturo. Ella era così librata e perduta in abissi ignoti di dolcezza..... ». C'è qui, assimilato, dello Zola, ma di quello, meglio assimilabile dal D'Annunzio, della *Faute de l'abbé Mouret.* La novella culmina nella violazione brutale che un vil ruffiano fa della vergine, e termina con un aborto procurato e con la morte di lei. In un'altra novella, la *Veglia funebre,* la vedova e il fratello del morto, presso il cadavere che si disfà, sentono accendersi di antiche brame represse e si abbandonano l'una nelle braccia dell'altro e rotolano per terra. Nella *Duchessa d'Amalfi* è il ripugnante spettacolo di un delirio erotico senile. Ma la ricerca del doloroso e del turpe non si circoscrive al campo indicato. Nella *Madia,* è un essere deforme, che grida per fame, e

al quale, mentre tenta afferrare del pane, il fratello schiaccia la testa col coverchio della madia. Nel *Martirio di Gialluca* è la malattia di un marinaio, in alto mare, ferocemente curato e tagliuzzato e bruciacchiato dai compagni, chirurgi improvvisati, finchè muore ed è gettato in mare. E ci sono poi le violenze collettive. Nella *Morte del Duca d'Ofena* è l'assedio posto da una moltitudine inferocita ad un palazzo signorile, cui appiccano le fiamme; e gli abitanti son seviziati come topi presi in trappola: grandeggia su quelle vittime il duca superbo, che non cede d'un passo, che sa morire ghignando, lui, col suo valletto, « esile come una fanciulla, biondo, dai capelli lunghi », che egli amava di un tristo amore. Negli *Idolatri*, la moltitudine è inferocita per l'offesa fatta al suo santo, al suo *idolo*, come lo chiamà il D'Annunzio; il quale, scende nella psiche dei suoi rozzi abruzzesi, vi scava la barbarie primitiva e si piace di metterla in piena mostra. « Il nome del santo erompeva da tutte le gole, come un grido di guerra. I più ardenti gettavano imprecazioni contro la parte del fiume, agitando le braccia, tendendo i pugni. Poi, tutti quei volti accesi dalla collera e dalla luce, *larghi e possenti, a cui i cerchi d'oro degli orecchi davano uno strano aspetto di barbarie*, tutti quei volti si tesero verso il giacente..... ». Ed ecco gli avversarii: « Ma da ogni parte cominciarono ad accorrere i difensori, i Massalicesi *forti e neri come mulatti*, sanguinarii, che si battevano con lunghi coltelli a scatto, e tiravano al ventre e alla gola accompagnando di voci gutturali il colpo ». Il santo è descritto così: « Dietro un cristallo, l'*idolo cristiano scintillava con la testa bianca in mezzo a un gran disco solare*, e le pareti sparivano sotto la ricchezza dei doni ». Il racconto è pieno di ferite, di mutilazioni, di piaghe orribili, di ceffi mostruosi. Nell'*Eroe*, è uno dei portatori del santo, che casca schiacciandosi una mano, e con la mano stritolata e sanguinante, tra gli spasimi, ripiglia ostinatamente il suo posto, finchè cade svenuto; ma, appena riavutosi, si rimette in piedi, si fa largo tra la folla, e si recide da sè la mano lasciandola piombare nel bacino, ch'è dinanzi al santo, per offerta. Ed altrove (*Mungià*) è una rassegna omerica di gobbi, storpii, lebbrosi, epilettici, vecchie piene di piaghe o di croste o di cicatrici, senza denti, senza cigli, senza capelli, fanciulli verdognoli come locuste, scarni, con gli occhi selvaggi degli uccelli di rapina, con la bocca già appassita, taciturni che covano nel sangue un morbo ereditato, in fine, di ogni sorta di mostri della malattia e della povertà. — Un altro artista, di diverso temperamento, volgendo lo sguardo a simili spettacoli, ne avrebbe colto alcuni lati ed altri tras-

curato: avrebbe rappresentato quella vita secondo l'interessamento del suo intelletto e del suo cuore. Avrebbe rappresentato nelle sue cause la preparazione sociale della ribellione che mena alla strage del Duca d'Ofena e dei suoi: si sarebbe intenerito per l'insidia che la natura tende alla povera Orsola, col farla perire del suo stesso risorgere: avrebbe lumeggiato ciò che è l'*idolo* pei contadini, non fonte di sola ferocia, ma anche di elevazione religiosa e morale, per quanto primitiva: avrebbe saputo volgere a spettacolo comico l'opera dei cerusici di mare, non portando sino allo strazio ed alla morte il martirio di Gialluca. Ma il D'Annunzio non s'impensierisce, non ricerca in là, non piange, non ride, non si sdegna: la sua sola emozione sembra che sia nel non averne nessuna. Egli non può aver neppure quella dell'osservatore di gabinetto, che usa il microscopio e gli altri strumenti, e ch'è avvivato dalla speranza di trovare una legge. Guarda e descrive, tutto, minutamente, plasticamente, con esattezza, che non è enumerazione fredda ma visione penetrante. Assapora la sensazione in quanto tale, nella sua immediatezza, senza riferenze: della catastrofe del Duca d'Ofena è colta solo l'ultima scena, l'urto feroce, l'incendio, il sangue: della vergine Orsola non sappiamo se non le agitazioni patologiche e fisiologiche, la bramosia bestiale di cibo durante la convalescenza e la non meno bestiale bramosia di amore. Da questa impassibilità, che è in fondo una passibilità limitata, deriva anche un carattere della forma del D'Annunzio, che non è già un difetto, ma anzi una conseguenza necessaria del suo atteggiamento: l'uso di vocaboli e giri di frase prelibati nel trattar di spettacoli luridi e miserandi, di espressioni nobili nel discorrere di sentimenti ignobili, di forme squisite e contornate dove altri avrebbe accennato sfuggendo. Dirà, nella *Vergine Orsola*, di alcuni soldati ubbriachi e di un lupanare: « Ad intervalli, quando entrava nel vicolo qualche uomo, venivano dalle finestre i richiami delle aspettanti: femmine discinte, con il seno scoperto, uscivano fuori ad offerirsi. L'uomo spariva in una delle porte oscure con l'eletta. Le deluse gittavano scherni e risa dietro la coppia, e si rimettevano agli agguati tra i garofani ». Notate il ritmo di questi periodi, e vocaboli come *le aspettanti, l'eletta, le deluse, i richiami*. Qui non si tratta di un uso pedantesco di frasi letterarie, quale facevano i nostri vecchi puristi, e neppure di un estrinseco artificio di stile a scopo di diletto. È l'indifferenza del D'Annunzio, la sua calma perfetta, che lo induce naturalmente a quelle forme come per ricordarci che egli si guarda bene dall'appassionarsi e dal prender troppo sul serio quel pezzo di vita, che ha per le mani, e

nel maneggiarlo curiosamente ha, per non sporcarsi, calzato i guanti bianchi della letteratura.

Alcune delle novelle del *San Pantaleone* sono imitate da novelle del Maupassant, come *Il traghettatore* (L'abandonné), *Turlendana ritorna* (Le retour), *La fine di Candia* (La ficelle). E quando, anni addietro, furono indicate queste ed altre derivazioni del D'Annunzio, si fece un gran romore, quasi che, anche nella peggiore ipotesi, alcune decine o un centinaio di pagine tradotte od imitate potessero cangiare la figura storica del D'Annunzio, autore di una ventina di volumi ben suoi. Il quale avrebbe adoprato prudentemente nel non dare il gusto ai critici di sorprenderlo nel reato di non confessata imitazione: ma egli è qualche volta come un ricco che fa debiti e non li paga, sicuro che nessuno dubiterà mai ch'egli sia in grado di pagarli. Comunque sia, la rivelazione ha la sua importanza pel critico; e sarebbe stato, criticamente, assai utile procedere oltre a raffrontare le imitazioni del D'Annunzio con gli originali; perchè da ciò sarebbe scaturita una nuova conferma dell'invadente personalità artistica di lui. Io non voglio ora indagare se il D'Annunzio abbia migliorato o peggiorato, per esempio, quei racconti del Maupassant; ma mi preme osservare, che egli li ha sottomessi alla stessa selezione cui abbiamo visto che, adolescente, sottometteva i suoi primi modelli. Nell'*Abandonné*, una vecchia dama ricorda un suo fallo della gioventù, un amore adultero, un parto clandestino in paese straniero, giorni per lei d'amarezza, misti a qualche dolcezza: « Comme elle se les rappellait ces longs jours qu'elle passait étendue, sous un oranger, les yeux levés vers les fruits rouges, tout ronds, dans le feuillage vert! Comme elle aurait voulu sortir, aller jusqu'à la mer, dont le souffle frais lui venait par dessus le mur, dont elle entendait les courtes vagues sur la plage, dont elle rêvait la grande surface bleue, luisante de soleil avec des voiles blanches et une montagne à l'horizon. Mais elle n'osait point franchir la porte. Si on l'avait reconnue, déformée ainsi, montrant sa honte dans sa lourde ceinture! — Et les jours d'attente, les derniers jours torturants! les alertes! les souffrances menaçantes! puis l'effroyable nuit! Que de misères elle avait endurées! ». Ed ora il D'Annunzio: « Abitava una casa di campagna, circondata da un grande orto. Gli alberi fiorivano: era la primavera. Fra i terrori e le nere malinconie, ella aveva intervalli d'una infinita dolcezza. Passava lunghe ore seduta all'ombra, in una specie d'inconsapevolezza, mentre il sentimento vago della maternità le dava a tratti a tratti un brivido profondo. I fiori intorno a lei emanavano un profumo acuto: leggiere nausee le sali-

vano alla gola e le propagavano per tutte le membra una lassitudine immensa. Che giorni indimenticabili ». I desiderii quasi fanciulleschi della giovane donna, la paura e il delicato sentimento di pudore che la trattengono, le emozioni degli ultimi giorni, espresse dal Maupassant con poche, semplici parole di esclamazione, tutto ciò si è dileguato nella riduzione del D'Annunzio, che ha aggiunto in cambio dei particolari di gravidanza. — Alla poveretta è subito tolto e fatto sparire il bambino ch'essa mette al mondo: « Et le lendemain! le lendemain! le seul jour de sa vie où elle eût vu et embrassé son fils, car jamais, depuis, elle ne l'avait seulement aperçu.... Elle songeait toujours à cette larve humaine qu'elle avait tenue un jour dans ses bras et serré contre son flanc meurtri ». *Lacrymae rerum!* Ma il D'Annunzio si appesantisce sulla descrizione del neonato: « Il giorno dopo, tutto il giorno, ella tenne seco, nel medesimo letto, sotto la medesima coperta, il bambino. Era un essere fragile, molle, un po' rossiccio, che vibrava d'una palpitazione incessante, di una vita palese, e in cui le forme umane non avevano certezza. Gli occhi stavano ancora chiusi, un po' gonfii; e dalla bocca usciva un lamento fioco, quasi un miagolìo indistinto. La madre, rapita, non si saziava di riguardare, di toccare, di sentirsi su la guancia l'alito filiale..... ». Paragonate l'*essere rossiccio*, dagli *occhi gonfii*, che emette un *miagolìo*, con la *larve humaine* del Maupassant: la madre che non si sazia di *riguardare* e *toccare*, con l'altra che stringe il bambino *contre son flanc meurtri!* Ed, aggiunto che il D'Annunzio ha mutato in tragico il finale della novella, che nel Maupassant è soltanto triste, non passerò ad esaminare le altre imitazioni, le quali darebbero gli stessi risultati.

Così, nella sua opera di venti anni fa il D'Annunzio è tutto formato e completo nel suo carattere artistico. Egli non ha avuto ciò che si dice evoluzione o progresso, ma un mutare apparente ed un persistere reale. L'evoluzione e il progresso, per ciò che concerne la perfezione della forma artistica, furono in lui rapidissimi: egli mise qualche anno a percorrere un cammino nel quale altri artisti hanno speso decenni; in breve, scosse da sè gl'imparaticci e le incertezze dei suoi primissimi saggi, e diventò artista sicuro: già nel *Canto novo* sono poesie quasi perfette, e in maggior copia nell'*Intermezzo*, e pagine di prosa perfetta nel *San Pantaleone*. In quanto al contenuto, restò sostanzialmente quello che s'era già mostrato; giacchè il contenuto di un artista non consiste in dati naturali, storici ed estrinseci, ma nella fisonomia che questi assumono nella psiche di lui. Un artista non muta contenuto perchè s'ispiri ora alla vita

contemporanea ora a quella del secolo XVIII, o della rinascenza, o del medioevo; non muta contenuto o che guardi alla sua terra italiana o che veleggi per la Grecia, e per l'India, e le Americhe, o s'interni nell'Africa orrenda; non muta contenuto o che canti la donna, o la patria e gli eroi. Le differenze dei fatti esterni, dovute alle incidentalità della vita, non importano: importa l'unità del contenuto psicologico. Ed artisti che abbiano avuto due o più contenuti psicologici diversi non ce ne sono stati, ovvero uno solo era il proprio, e gli altri erano appiccicati e furono caduchi. Il D'Annunzio conferma la regola. Il suo atteggiamento resta quale l'abbiamo descritto, attraverso tutte le mutazioni in altre cose. « Io penso — dice in uno dei suoi ultimi libri — che ogni uomo d'intelletto possa, oggi come sempre, creare nella vita la sua favola bella. Bisogna guardare nel turbinio confuso della vita con quello stesso spirito fantastico con cui i discepoli del Vinci erano dal maestro consigliati di guardare nelle macchie dei muri, nella cenere del fuoco, nei nuvoli, nei fanghi e in altri simili luoghi per trovarvi *invenzioni mirabilissime* e *infinite cose*. Allo stesso modo, aggiungeva Leonardo, troverete nel suono delle campane ogni nome e vocabolo che vi piacerà d'immaginare » (*Il Fuoco*, p. 28). E nella *Laus vitae* esclama:

Molto al mio cuore son care
le cose che odo, che veggo...

III.

Egli, non solo artista ma studioso, venne allargando ed arricchendo la sua coltura: coltura letteraria, dai poeti classici, specialmente greci, ai modernissimi di Francia e d'Inghilterra, e attraverso le suggestioni di questi ultimi risalendo ai dugentisti italiani, e ai toscani della rinascenza; coltura artistica, dalle opere della grande arte ellenica a quella dei preraffaelliti, all'arte pomposa del seicento romano e del Bernini, alla molle e leggiadra dei pittori inglesi e francesi del secolo decimottavo: il suo gusto di poesia, di arti figurative, di musica, abbraccia tutto, è quasi universale; infine, molta coltura storica e una certa notizia di libri e sistemi filosofici, che si spinge fino all'India e alle *Upanishad*. E dal suo collegio di Prato, dove aveva cominciato a poetare, sedicenne, e dalla sua terra di Abruzzo, venuto a Roma, nel 1881, partecipò al movimento artistico-letterario che ebbe per centro il Sommaruga e la sua *Cronaca bizantina*. Fu quello un periodo assai notevole della vita in-

tellettuale italiana, e merita che se ne faccia la storia, e chi sa che non la faremo noi, una volta o l'altra, quando avremo raccolti i materiali occorrenti, nelle pagine di questa rivista. Nella *Cronaca bizantina* lavorarono e si manifestarono scrittori d'indole assai diversa; ma vecchi e giovani, sensuali ed asceti, eruditi e scapigliati, ebbero tutti, in quel collaborare, come un battesimo o un crisma di modernità. Non è da tacere peraltro, che quella modernità non fu sempre aperta alle migliori e più salutari correnti della vita moderna; perchè nell'ambiente del Sommaruga si agitò e dominò talora molta avidità di godimenti e di lusso, molta spregiudicatezza di gente che aveva imparato che bisogna dar l'assalto, senza scrupoli, all'albero della vita. Alcuni dei componenti dei circoli del Sommaruga si riconoscono anche ora, in certo lor modo di sentire e di concepire, e non propriamente per le ragioni per le quali, secondo il Macaulay, si riconobbero, per molti anni dopo, nei sobrii ed austeri artigiani inglesi i vecchi soldati di Oliviero Cromwell. Il D'Annunzio respirò l'aria dei circoli sommarughiani; e dovè, non dico risentirne profonda l'efficacia, ma senza dubbio rafforzarvi alcune tendenze che gli erano naturali. Poco stante, egli frequentò l'alta società romana, aggirandosi nei palazzi principeschi dove il fasto e il lusso e il vizio son quasi nobilitati dalla luce che v'irraggiano le opere dell'arte italiana, che l'eredità dei secoli vi ha accumulate, e vivendo la vita delle cacce, delle corse, dei salotti, dell'amore dello *sport* e dello *sport* dell'amore.

L'*Intermezzo di rime*, l'*Isotteo*, la *Chimera*, le *Elegie romane*, il *Poema paradisiaco*, e il romanzo *Il Piacere* sono i frutti dei suoi nuovi studii e delle esperienze di questo tempo della sua vita. A che cosa è servita pel D'Annunzio la contemplazione dell'arte e della poesia del passato? A un ritrovamento della propria personalità, come fu, per esempio, pel Carducci, e all'esaltazione di un ideale di vita morale? No: il D'Annunzio delle nove rime dell'*Intelligenza*, e delle ballate ed ottave polizianesche, e dei canti e trionfi del magnifico Lorenzo, foggia monili e ghirlande per godimento, per quel godimento che danno le vecchie forme che noi riadopriamo a nuovi usi, allo stesso modo che un piviale e una tovaglia da altare, un antico pugnale o uno scudo, diventano strumenti fantasiosi di piacere nelle case aristocratiche, nei ritrovi mondani, che egli descrive. E Sandro Botticelli, e Leonardo, e il Ghirlandaio e il Verrocchio, e il Lawrence e il Gainsbourough interpretano e complicano con le loro figurazioni gli aspetti delle donne che l'artista vagheggia; come già la pittura del Michetti colorava la sua visione della gente di Abruzzo. Il

corpo di Elena del *Piacere* — per citare un solo dei cento esempii — era « soffuso di un pallore d'ambra che richiamava al pensiero la Danae del Correggio: ed ella aveva a punto le estremità un po' correggesche, le mani e i piedi piccoli e pieghevoli, quasi direi arborei come nelle statue di Dafne in sul principio primissimo della metamorfosi favoleggiata ». E non solo la donna, ma il paesaggio passa per l'intermedio della pittura:

> Vedea composti in fila li alberelli
> sul cielo azzurro come il fior de 'l lino,
> dritti, con rare foglie, e lunghi e snelli,
> quali eran cari a Pietro Perugino.....

La Roma ch'egli ama, « non è la Roma dei Cesari, ma la Roma dei Papi; non la Roma degli Archi, delle Terme, dei Fòri, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle Chiese ». Egli non lancia nell'eterna città l'*anima altera sonante*, come il Carducci, per *cingerla di luce;* ma vi spande ed insinua dappertutto l'onda della sua fantasia voluttuosa. Ed a ciascuna delle chiese, e degli altri monumenti e luoghi di Roma, sospende un ricordo di amore: alla chiesa di Santa Sabina sull'Aventino, o al roseo campanile di San Giorgio; alla Villa Chigi ed alla Galleria Doria; alla fontanella delle Tartarughe ed alle campane della Trinità dei Monti; al Palazzo Barberini e a quello del Principe Borghese, che gli appare, in un luminoso mattino d'inverno, mentre la sua donna vi passa accanto, « come un gran clavicembalo d'argento ». — E che cosa trae dalla storia? Ahimè, dalla storia egli non trae se non una specie di storia universale dell'adulterio, rappresentata da dodici eroine di lussuria e di morte: in questa bizzarra *Weltgeschichte,* compiuta in dodici sonetti, la Grecia dà Elena, la Giudea Erodiade e la donna adultera del Vangelo, Roma Ennia Giunia, altre epoche e popoli Godoleva, Isolda e Lady Macbeth, il rinascimento Mona Castora, il cinquecento italiano la Duchessa di Bracciano e Madama Violante, quello inglese Anna Bolena, il secolo decimottavo la simbolica Clori. Nè il D'Annunzio lascia intatta la religione, chè la costringe a prestargli gli stessi servigi che gli prestano letteratura, arte e storia. Alle sue amanti attribuisce gesti di liturgia: una di esse, con atto di comunicare, « tien fra le pure dita l'Ostia Santa »; di un'altra dirà: la sua fronte era « tenue e pura come una particola »; il letto di un'altra ancora gli sembra « un altare ». Pare uno di quei lanzichenecchi luterani che il cattolico Carlo V scagliò su Roma, tripudianti nelle chiese, a parodiar la messa con la mitria di un ve-

scovo sul capo o a tracannar nei sacri calici il vino dell'ubbriachezza: spettacolo che i cronisti del tempo ci descrivono con orrore. E, con la religione, profana le parole della vita morale e delle più nobili esaltazioni umane, denominando *sorelle* le sue lascive amanti, o provando talvolta nei più infecondi contorcimenti della lussuria « il fremito di un creatore ». Se qualcosa di dolce si sente in lui, è stanchezza e tristezza di amore esaurito, della coppa della voluttà vuotata che ha nel fondo la malinconia e la nostalgia, come specialmente nel *Poema paradisiaco* e nelle *Elegie romane.* Se qualcosa di fresco, è il rinnovarsi della vita dopo le crisi, nelle convalescenze: e gran descrittore di convalescenze egli è, da quella della vergine Orsola alle altre più personali di Andrea Sperelli e di Giorgio Aurispa. « Dove giacqui, rinacqui ». Si rinfrescano e si rinnovano le forze sensitive, ma rinasce l'uomo di prima.

Circa il 1890 sopravvenne una nuova influenza: quella della letteratura russa; dei Dostoiewski e dei Tolstoi, ed il D'Annunzio compose sotto di essa *Giovanni Episcopo* e l'*Innocente.* E già si era rivolto al suo Andrea Sperelli, al suo gemello creato dall'arte, esortandolo a raccogliere « ogni dolor del mondo », a gemere « il verso che esalta e che consola », a far correre per le sue strofe « un caldo flutto umano », sì che « s'oda alto lo schianto ». Ma nè le esortazioni bastano, nè le imitazioni giovano: i libri del D'Annunzio in qualunque foggia si presentino son proprio come le varie vivande della boccaccesca Marchesana di Monferrato: le quali, quantunque diverse fossero, non per tanto di niuna cosa erano altro che di galline! In *Giovanni Episcopo* le parti più belle sono le descrizioni del degenerato ed ubbriacone Batista, arso di perpetua sete inestinguibile, della pensione d'impiegati in cui Giovanni s'incontra con Ginevra e della gita a Frascati, del fascino malefico e bestiale della femmina nella sua impurità e sfacciataggine. Quando Giovanni Episcopo balbetta di fratellanza e di umanità, egli non parla più italiano, e molto meno italiano del D'Annunzio; e vanamente inculca: *comprendete? vedete?* Nell'*Innocente* l'influenza russa, la moralità di moda, si mostra in qualche figura ed episodio secondario, o anche nella cornice del romanzo; il quale peraltro è tutto pieno delle solite alchimie di emozioni, di *sapori d'incesto* e *sapori strani di sensazioni rinnovate,* di verità che si mutano in menzogne e di menzogne che trapassano in verità, di tutti gli infingimenti e le sofisticazioni che l'uomo può fare della sua povera anima; e poi di mirabili descrizioni di giardini e ville solitarie, e di memori alcove; e studii di corpi, da quelli di donne isteriche al corpicciuolo di un neonato,

che è seguìto con vigile occhio in ogni minuzia, dal momento della nascita fino al suo ultimo cereo aspetto attraverso il cristallo che ne copre la cassa funebre. È noto che l'impianto del libro è dato anche da una novella del genialissimo Maupassant — lo scrittore dal quale il D'Annunzio della prima epoca ha forse più attinto, e non solo nelle prose —; ma anche qui è da ripetere che, laddove il personaggio del Maupassant provoca la morte del bambino per non restare impigliato in una situazione socialmente svantaggiosa, nel D'Annunzio la spinta al delitto è in un incubo, in una serie di tormentose visioni falliche. L'idealità di Andrea Sperelli era la nuova menzogna che faceva a sè stesso il viziatissimo uomo. Il pianto e la bontà di Tullio sono semplici scosse e momentanei rapimenti nervosi; la bontà di Giuliana emana dal suo pallore, dalla sua tenuità, dall'effetto pittorico del suo viso perlato tra capelli castagni sul cuscino bianco, da una mano che trema per l'aria e che rappresenta tutto ciò che nel romanzo non c'è: la fedeltà, l'amore, l'indulgenza, la pace, l'oblio, tutte le cose buone. Non c'è nulla, o quasi, che venga davvero dal cuore. « La mia anima, lo giuro, aveva pianto sinceramente su la ruina », — dice, per esempio, a un punto, Tullio Hermil, enfaticamente. Ma sulla ruina di che? Sulla ruina di un certo suo sogno libidinoso di « un'affinità della carne », che avrebbe dovuto legare per sempre lui e la sua giovane moglie « col tremendo legame del desiderio insaziabile ». Al sentimento di pietà, allo « schianto umano » il D'Annunzio è negato: il che è tanto più evidente, in quanto non si può meglio di lui descrivere gli spettacoli che potrebbero destarlo: ma innanzi agli orrori delle novelle del della Pescara, come innanzi agli uomini febbricitanti di malaria nel *Piacere*, e poi nelle scene della casa paterna e del pellegrinaggio nel *Trionfo della morte*, egli non prova se non raccapriccio, e curiosità nascente dal raccapriccio: pietà, non mai. Anche i propositi e le esortazioni sono eleganti e freddi:

> Odo altro suono, vedo altro bagliore.
> Vedo in occhi fraterni ardere vive
> lacrime, odo fraterni petti ansare...

Dove non è falsa bontà e falso eroismo, cioè prodotti dell'immaginazione che copre di fiori le serpi, nel D'Annunzio, della morale e dell'eroismo vero non resta se non l'*atteggiamento* o il *gesto*, il sorriso, l'occhio limpido, la mano che perdona, la fronte sacerdotale, insomma la statua e non l'anima, ed una statua che non si discioglie mai dal suo irrigidimento, e par che ignori che oltre l'atteggiamento

c'è la *virtù*, che non è atteggiamento, oltre il gesto c'è il *dovere*, che non è gesto. Come il suo scultore Lucio Settala, il D'Annunzio può dire: — Io non scolpisco anime.

Alla influenza slava succedette un paio d'anni dopo l'influenza germanica del Nietzsche; e di questa si vede qualche orma nel *Trionfo della morte*, scritto a più riprese dopo il 1889 e compiuto nel 1894. Il romanzo, — che, dal lato artistico, è uno dei libri del D'Annunzio più ricchi di bellezze, — in parte si riattacca allo studio della mania erotica dei romanzi precedenti, e Giorgio Aurispa — è stato riconosciuto da tutti — è il personaggio medesimo che altrove si chiama Andrea Sperelli e Tullio Hermil, come Ippolita è la sorella di Elena e di Giuliana; ma per un'altra gran parte ritorna agli uomini, ai costumi e ai paesi che avevano già ispirato il *San Pantaleone*. Ma nella dedica al Michetti si dice: « Noi tendiamo l'orecchio alla voce del magnanimo Zarathustra, o Cenobiarca; e prepariamo nell'arte con piena fede l'avvento dell'*Uebermensch*, del superuomo ». Il D'Annunzio ha dichiarato una volta che egli era nietzschiano prima del Nietzsche, senza saperlo; e ciò a me par vero, perchè quella del Nietzsche più che una filosofia è un temperamento, è un sentimento più che un sistema, e molti tratti di quel temperamento e sentimento erano connaturati al D'Annunzio e diventati già formule coscienti nel *Piacere*, e in altre sue pagine, prima che egli leggesse il Nietzsche, il che dovè accadere nel 1892, del qual tempo ricordiamo un suo articolo in cui bandisce la scoperta da lui fatta del nuovo pensatore. E il Nietzsche, e l'altro spontaneo nietzschiano, il Barrès, si fanno sentire nelle *Vergini delle rocce:* dove il protagonista sospira ad « un'ambizione perversa, ma titanica », a un « bel delitto », a una « magnifica strage », e, in mancanza di queste delizie, ad incarnare « un ideal tipo latino », procreando il nuovo « Re di Roma ». Ma il suo aristocratismo, il suo odio alla democrazia, non va oltre queste e simili effusioni e sogni. Nel libro delle *Vergini delle rocce* è un succedersi di descrizioni di passeggiate, di palazzi e giardini, di fontane, di pose pittoriche e statuarie, assunte dalle tre belle *au boys dormantes*, dalle « tre principesse nubili, prigioniere nel giardino chiuso », o meglio che esse assumono nel riflettersi nell'immaginazione di Claudio Cantelmo, messa in fermento dalla lettura recente del Nietzsche. Anche qui emozioni e fantasticherie, complicate e raffinate, non anime ed azioni. Della *verginità* c'è, per così dire, la sola sensazione: la sensualità della verginità. E, del resto, Claudio Cantelmo sente, innanzi ad una delle tre sue eroine, risvegliarsi « l'ebrietà barbarica dei lon-

tani padri », e vede in una successione fulminea d'imagini balenanti « uomini che *gli* somigliavano irrompere nella città espugnata, saltare oltre i mucchi dei cadaveri e degli arredi, affondare le spade nelle carni con un gesto infaticabile, portare in arcione le donne seminude a traverso le lingue innumerevoli dell'incendio mentre il sangue saliva al ventre dei loro cavalli agili e crudeli come i leopardi ». Ed allora: « — Ah io avrei saputo possederti in mezzo alla strage, in un talamo di fuoco, sotto l'ala della morte! » —, dice in lui « l'anima antica » a colei che gli sta da presso. *L'anima antica?* Ben la riconosciamo; ma non vediamo poi quale sia *l'anima nuova.*

Poco dopo, tra i ricordi di un viaggio fatto in Grecia e delle letture di scritti relativi ai celebri scavi dello Schliemann a Micene, compose la *Città morta*, il cui motivo fondamentale è la suggestione di colpe mostruose, esalante da quel terreno maligno impregnato degli antichi delitti ed incesti, il quale turba e rende impura l'anima di colui che si fa a frugare nelle sue viscere. Questa impressione di sacro maleficio, ed altre, splendidamente rese, dell'aspetto del paese sitibondo, in cui « le montagne son fulve e selvagge come leonesse », e di una fonte che è colà la sola cosa viva, alla cui freschezza i sitibondi corrono a ristorarsi bevendo avidamente con la bocca prona, con tutta la faccia; e poi ancora di una cieca che con l'anima sensibilissima vede più di quanto gli altri con gli occhi non vedano; queste ed altre siffatte sono la sostanza stessa del dramma. Leonardo, il cui affetto per la sorella Bianca è diventato a un tratto impuro, non sa liberarsi altrimenti dalla sua ossessione se non affogando Bianca nella fontana, mentre ella beve, uccidendo il corpo che egli, fratello, ha desiderato. Ritorna l'erotismo omicida di Giorgio Aurispa che trae a morte nell'abisso l'amante Ippolita. Non c'è altro (1).

---

(1) Come mai un professore napoletano, E. Cocchia, sia riuscito a vedere in questo dramma, che è così chiaro, « la lotta interiore di una grande anima d'artista che, nella piena coscienza delle sue forze, si sente tuttora avvinta a quell'involucro terrestre, in cui pure ha trasfuso l'inesauribile tesoro delle sue impressioni d'uomo e di poeta », in verità, è cosa che supera la mia forza di comprensione. Le quattro figure del dramma sarebbero — secondo il prof. Cocchia — quattro corde dell'anima del D'Annunzio: Anna, la cieca, « l'arte del poeta che, pur essendo privo di una luce superiore, è riuscito a penetrare nel segreto dell'animo umano »: Bianca Maria, « l'ideale purissimo di un'arte eterna », cioè dell'arte ellenica: il poeta stesso si sdoppierebbe in Alessandro, l'amante adultero di Bianca Maria, e Leonardo, l'amante incestuoso; e il fratello ucciderebbe Bianca Maria

— Nella *Gioconda* e nella *Gloria* ciò che vi è di vivo sono, nella prima, le sensazioni di uno scultore innanzi a una misteriosa modella, dal cui corpo sembrano prorompere mille statue, e le sensazioni che ha e dà una donna alla quale sono state amputate le mani; e, nella seconda, la sinistra figura della vecchia Anna Comnena, che « sembra un capo di eunuchi ingonnellato e impiastricciato di belletto, avanzo di chi sa quali razze imbastardite, con quell'occhio sonnolento che vela un abisso di astuzia e di cupidigia », l'enigmatico volto fatto di risolutezza, libidine e delitto di Elena, e qualche grido del vecchio Cesare Bronte, rovinato ed assassinato dalle due femmine. Il *Sogno di un mattino di primavera* (ispirato in parte dal *Sunset* dello Shelley) è lo studio di una demenza, cui serve di sfondo un adulterio e un'uccisione: ad Isabella è stato trucidato tra le braccia l'amante, ed ella ne ha stretto per un'intera notte il corpo che l'ha inondata di sangue, e quel sangue rivede sempre. Il *Sogno d'un tramonto d'autunno* rappresenta la meretrice Pantea che discende la Brenta, sul Bucentoro, in festa, con un giovinetto pazzamente innamorato, e tra le manifestazioni di brama furente degli altri amanti, anzi di tutti gli spettatori delle navi che le fan corteo; mentre la dogaressa Gradeniga, alle cui braccia ella ha strappato il giovinetto, arde di gelosia ed odio selvaggio, e fa da una maga compiere un incanto per procurar la morte a Pantea: tra gli uomini in delirio si accende una battaglia, alle navi si appicca il fuoco, e tutti s'inabissano, tra il fuoco e il sangue, vaporando dall'incendio il profumo delle essenze e dei legni odoriferi, e sul fragore della catastrofe sormontando le grida disperate d'invocazione: — Pantea! Pantea! Nella *Parabola delle Vergini fatue e delle Vergini prudenti* il D'Annunzio prende, naturalmente, partito per quelle che sanno gioire, per le vergini fatue: nella *Parabola dell'uomo ricco e del povero Lazzaro,* prende partito per l'uomo ricco, voluttuoso, crudele, che dall'inferno può dire a Lazzaro, ch'è in paradiso e pur è costretto a invidiarlo: « Ecco, l'occhio mio ha veduto tutte queste cose, l'orecchio mio le ha udite, la mia lingua le ha assaporate, le mie nari le hanno odorate, le mie mani le hanno palpate, tutta la mia carne ne ha preso gioia! ».

(l'arte ellenica) perchè il rivale possa amarla di amore puro! E le stesse meravigliose scoperte il critico fa nel *Sogno di un mattino di primavera* e nella *Gioconda* (vedi E. Cocchia, *Il pensiero critico di Francesco De Sanctis,* Napoli, 1899, pp. 103-108). Con questo sistema d'interpretazione per l'appunto, Giambattista Marino scriveva le allegorie morali ad ogni canto del suo *Adone!*

IV.

Un piccolo gruppo dell'opera del D'Annunzio costituisce la sua *poesia civile;* e in esso le composizioni più notevoli sono le *Odi navali* e la *Canzone di Garibaldi.* Andrea Sperelli scrollava le spalle, infastidito, allo spettacolo della commozione popolare pel reggimento di soldati italiani distrutto a Dogali, e riecheggiava le parole di un personaggio del Flaubert: — Quattrocento bruti, morti brutalmente! — Ma il D'Annunzio, quando volge lo sguardo alla patria, la guerra, o il godimento ideale della guerra, è ciò che lo attira ed affascina. Pochi forse ricordano un opuscolo da lui pubblicato nel 1888: *L'armata d'Italia,* in cui discute appunto dell'amministrazione e dell'ordinamento della marina da guerra italiana. Ed ivi, in mezzo ai dati statistici e ai ragionamenti tecnici e alle osservazioni sull'educazione che deve darsi ai marinai delle torpediniere, non sa trattenersi dal dire, rapito, pensando alla parte a questi assegnata in guerra: « S'avvicineranno essi alla gran nave nemica sotto la grandine incessante delle mitragliatrici e dei cannoni a tiro continuo, capaci di dare più che seicento colpi al minuto con incredibile sicurezza. S'avvicineranno a quattrocento metri: a men di quattrocento se sarà possibile. Lanceranno il primo siluro; lanceranno il secondo. E nessuna gioia umana eguaglierà la loro se potran vedere la mostruosa corazzata nemica inclinarsi in sul fianco, volgere al cielo le inutili bocche de' suoi cannoni da cento, e rapidamente scomparire, con le sue torri e con le sue batterie, in un gorgo smisurato! ». La stessa forma d'interessamento diè luogo alle *Odi navali,* con la celebrazione della nave da guerra, della torpediniera:

> Naviglio d'acciaio, diritto veloce guizzante,
> bello come un'arme nuda,
> vivo palpitante
> come se il metallo un cuore terribile chiuda....

e col lamento pel prode Saint Bon che Morte doveva vedere non volto cinereo affondato nel guanciale, ma corpo procombente e versante fuor delle vene fiotti di sangue, sul ponte della nave ammiraglia. — Nella *Canzone di Garibaldi* non c'è patria, non c'è popolo, non c'è libertà: niente di ciò che costituisce la figura storica del popolano di Nizza, dal gran cuore. Ma c'è la guerra e c'è l'idillio. Le descrizioni degli eroi garibaldini, di Bixio, di Nullo, di Schiaf-

fino, sono meramente pittoriche. Una delle parti più splendide è la lotta sul Gianicolo, intorno a Villa Corsini:

luoghi già d'ozii di piaceri
di melodie e di magnificenze
fuggitive, orti custoditi da cieche
statue ed arrisi da fontane serene,
trasfigurati subito in rossi inferni
vertiginosi, chi dirà la bellezza
che in voi s'alzò dalla ruina e stette
su l'Urbe, come terribile astro a sera?

E vi pone allo sguardo i cadaveri dei combattenti accumulati a' piè degli agrifogli, dei balaustri, delle statue, delle urne; il pendìo diventato riviera di sangue, cupo bulicame di membra lacere; gl'incendii, le grida; i legionarii ansanti, arsi di sete e d'ira, armati di tronconi e di schegge, neri di fumo e di polvere; e l'incontro della fresca schiera giovanile del Medici, sopravvegnente, con le barelle dei feriti e dei moribondi, che ridono di riso non umano, e quelli che non possono ridere balenano dagli occhi e gettano le bende scoprendo le membra tronche e le grandi ferite, ed uno scuote il moncherinò come un aspersorio sui nuovi arrivati..... L'idillio è dato dal ritirarsi di Garibaldi a Caprera con solo un sacco di semente, nella pace campestre. Ma forse ho detto male *idillio;* l'idillio suppone una vita intima, che qui manca. Vi ha invece, vigorosissima, la rappresentazione degli incidenti della vita rustica. Garibaldi, rientrato nella sua casetta:

s'accosta
al bianco letto che dà i profondi sonni,
ove il lin rude par che di sol odori
(lavato in mare e torto su lo scoglio?).

Nella notte, si leva al lamento di un agnello e va in cerca del perduto tra i dirupi:

Ed ecco un che di bianco, un che di lieve
nell'ombra, come una falda di neve
intiepidita da una pena vivente....

Non vi sembra di toccar anche voi quell'essere vivo, là, nel freddo notturno della montagna? E non vi par di precipitarvi col povero animaletto intirizzito al caldo ed al ristoro del latte materno, subito che l'eroe lo riporta alla stalla?

Senza indugio il pastore apre
la porta e cáuto depone al limitare
di pietra il redo che, su le oblique zampe
lanose, come un infante traballa,
bela dal rosao muso, per l'ombra calda
saltella in cerca della poppa gonfiata.

V.

Le ultime tre grandi opere del D'Annunzio sono il *Fuoco*, la *Francesca da Rimini*, e le *Laudi*. Si è egli mutato, dopo tante svariatissime influenze ed esperienze, e dopo tanto invocare e proclamare un rinnovellamento e una purificazione della sua arte? Non pare. Queste ultime sono certamente fra le sue opere più vigorose, che prendono posto accanto al *Trionfo della morte*, ben più importanti delle *Vergini delle rocce*, dei drammi, dei *sogni* e delle *parabole* degli anni intermedii; ma siamo sempre innanzi a un contrarsi e distendersi di nervi, più che a contrasti ed accordi di pensieri e di volontà, o a questi solo in quanto si traducono in quelli. Nel *Fuoco*, il D'Annunzio immagina una relazione passionale tra un giovane poeta e una grande attrice, disperata di aver perduto fin l'ultimo vestigio della sua giovinezza e paurosa di ritrovarsi sola in un deserto cinereo. A quali studii e investigazioni egli sottopone il corpo di quella donna, « che pareva portare per lui nelle sue vesti raccolta e muta la frenesia delle moltitudini lontane, dalla cui bestialità compatta ella aveva sollevato il brivido fulmineo e divino dell'arte con un grido di passione o con uno schianto di dolore o con un silenzio di morte »; quel corpo nel quale « credeva scoprire i vestigi di tutte le voluttà e di tutti gli spasimi, non più giovane, ammollito da tutte le carezze e rimasto ancora sconosciuto per lui ». Desidera: « Ah, io ti possederò come in un'orgia vasta; io ti scrollerò come un fascio di tirsi; io scoterò nella tua carne esperta tutte le cose divine e mostruose che t'aggravano, e le cose compiute, e quelle in travaglio che crescono dentro di te, come in una stagione sacra ». Ma, soddisfatta la brama, si parte da lei all'alba, avido di luce, di aria fresca, di moto, di gioventù. E non altro che un gioco di emozioni è nei capitoli, mirabili, del labirinto e della visita a Murano. Nel romanzo sono, inoltre, sparse confessioni sulla sua psiche di uomo e di artista, teorie sull'arte, disegni di opere future da scrivere e di teatri da fondare, ed impressioni reali e fantastiche della folla, di Venezia, di una muta di

cani di varia razza, ed altre ed altre. — La *Francesca* mal si paragona a quella di Dante, di cui il D'Annunzio non continua — e come potrebbe? — la concezione. Ognuno ricorda le fini osservazioni del De Sanctis sulla coscienza del *peccato* che penetra tutto l'episodio dantesco e sulla delicatezza, la gentilezza, il pudore che la colpevole, la dannata, mette in ogni sua parola, pur facendo sentire la forza della passione che ancor non l'abbandona. Ma il D'Annunzio ne ha cavato (la definizione è sua, nel *Commiato*) un « poema di sangue e di lussuria ». — Il primo volume delle *Laudi* descrive un viaggio verso l'Ellade sacra, e un ritorno a Roma; ma, salvochè in alcune intenzioni che restano intenzioni, non ha nulla dei viaggi dell'anima, di una *Divina Commedia,* o del *Pilgrim's Progress.* Viaggio per viaggio, si potrebbe paragonare piuttosto al poemetto del viaggio in Germania, al *Deutschland,* di Enrico Heine. Se non che, dove l'Heine ha tanta fantasia satirica da sfogare e tanti sentimenti ora teneri ora elevati da effondere, il D'Annunzio, rivede gesti di statue elleniche e gesti di dèi, di eroi e di poeti antichi, aspetti di montagne deserte e di città ruinate, e fantastica ora su un'orrida vecchia serva di meretrice che gli si muta a poco a poco nella figurazione dell'Elena greca caduta sempre più basso di amori in amori, ora sulle grida feroci dei vincitori e i lamenti inascoltati dei vinti, che sembrano uscire, in canto amebeo, dai campi di battaglia dell'Ellade. Egli ha vissuto ormai la vita di diecimila anime: può inneggiare alla *Diversità,* da lui amata e coltivata: il disgusto degli amori lascivi e furenti lo ha spinto ad amori più calmi coi miti, con la storia, con gli oggetti naturali. Quel sentimento *pànico,* che già un tempo si formò in Andrea Sperelli e in Giorgio Aurispa nelle loro crisi e convalescenze, è diventato uno stato più frequente, e quasi consueto, del suo spirito. La sua anima umana non vive che del suo sforzo perenne di effigiarsi su tutte le cose come un sigillo imperiale: non più su quelle sole che attiravano il suo ardore giovanile. Ed egli compone *laudi,* nelle quali loda tutte, tutte le cose, perchè di tutte ha saputo e sa farsi un godimento.

Allorchè, nella *Laus vitae,* dal pelago dove gli è apparsa la visione di Ulisse, il pensiero del poeta ricorre alle sorelle e alla madre lontane, che, nella casa paterna, dal tetto arguto di nidi, guardano forse verso l'Adriatico mare e favellano di lui, — egli acquista per un momento coscienza del contrasto tra le contemplazioni della sua arte e quelle pure imagini; ed esce in alcuni accenti dolcissimi, rari se non gli unici forse dei suoi, nei quali tremi una diversa commozione, e non affettata o di reminiscenza letteraria:

Pur, se taluna di voi
improvviso mirasse
l'aspetto della mia
Libertà, d'orror tremerebbe
e di spavento, perduto
credendo il fratello suo caro,
per sempre perduto;
nè più oserebbe toccarmi
nè dirmi parola di pace.
E bagnerebbe di pianto
le incolpabili mani
materne, alla misera donna
pregando l'oblio del suo nato.
E lo stranier che merca
e froda al publico sole,
il falso mendico che ostenta
nel trivio l'ulcera immonda,
il marinaio rissoso
che batte il fanciullo e il vegliardo,
parrebbero a quella men empii
del caro fratello perduto!

Ma da questo momentaneo smarrimento, da questo pudore fuggevole egli si rialza subito, volgendosi sicuro alla madre, che lo comprenderà:

Qual sono, per te sarò sacro,
per te gloriosa in patire
e resistere, o madre!
E tu, che immota rimani
a costringer nelle tue braccia
come in ferrea zona la casa
fenduta dai fulmini, il soffio
dell'immenso mondo
in me sentirai vorticoso
senza terrore, e tutto
saprai.....

col giusto orgoglio dell'artista, che si sente immacolato perchè rispecchia pur l'impurità della vita nella purità dell'arte.

continua.

BENEDETTO CROCE.

RIVISTA BIBLIOGRAFICA.

J. B. Baillie, *The origin and significance of Hegels Logic. — A general introduction to Hegels System.* — London, Macmillan a. Co., 1901 (pp. xviii-375, 8.°).

Quell'hegelismo, che per mezzo secolo circa parve una filosofia definitivamente fallita, torna ad essere studiato e meditato seriamente e profondamente; e le dottrine che gli avevano voltato le spalle, ridendosi allegramente di aver buttato giù questo colosso, che dava tanto fastidio a tutte le *philosophiae pigrorum*, cominciano sconcertate a brontolare contro la risurrezione di esso, presentendo oscuramente e dolorosamente che la loro ora non tarderà molto a suonare. Giacchè pare proprio una risurrezione. Nessuna filosofia fu dopo il suo fiorire così messa da parte come la hegeliana; contro nessuna i pensatori posteriori si son levati, come contro la hegeliana, col convincimento che ella fosse stata un'interruzione nel regolare sviluppo storico del pensiero speculativo, anzi come un'escrescenza che bisognasse tagliare, estirpare dalle radici, inesorabilmente, per procedere nello sviluppo. Di nessun filosofo, così come di Hegel, furono abbandonate le opere dopo il primo periodo naturale della loro fortuna. Di tutti gli altri filosofi, se dopo un certo tempo non furono più seguitate le dottrine, si sentì però il bisogno di combatterle. Ad Hegel invece gli avversari non fecero nè anche l'onore della critica: egli fu subito giudicato e tolto di mezzo; perchè parve ottimo consiglio tornare indietro, a quel Kant da cui Hegel aveva preso le mosse, e, per alcuni, anche più indietro di Kant.

Oggi, questo ritorno da Kant ad Hegel è la più bella prova della razionalità del processo storico dell'idealismo assoluto, e un eloquente insegnamento per gli avversari di ogni razionalità della storia. E questo ritorno è segnalato principalmente dai recenti studi sulla *Logica* di Hegel, che è certamente la parte essenziale del suo sistema. In Francia una pregevolissima monografia sulla *Logica* fu pubblicata nel 1897 da Giorgio Noël; in Inghilterra la *Logica* stessa fu tradotta e munita d'un volume di prolegomeni dal Wallace (1892-94); e importanti studi sulla dialettica hegeliana furono messi in luce dal Taggart (1896). Ora un *lecturer* di filosofia della piccola università di Dundee, in Iscozia, ci ha dato questo nuovo volume, che è un vero modello di ricerca storica ed esegetica intorno alla *Logica* (1). In Germania il vecchio Fischer compie la sua magistrale

(1) Un'altra pubblicazione recentissima degna di nota è quella di R. Mackintosch, *Hegel and Hegelianism*, London, 1903. Il Taggart ha anche pubbli-

storia della filosofia moderna con una poderosa monografia sul filosofo di Stoccarda. Soltanto l'Italia non partecipa a questo nuovo moto di studi hegeliani; sebbene da più parti si accenni a riprendere il suo pensiero. E in Italia più che altrove bisogna rifarsi dalla sua logica che non è stata mai studiata in ispeciali lavori da nessuno. Solo lo Spaventa ne aveva intrapreso nel 1867 un'esposizione (nei *Principii di filosofia*), che è una meraviglia di lucidezza; ma il libro che si pubblicava per associazione, rimase a metà, e non potè esser mai compiuto.

Nel fervore di studi storici, da cui furono presi in Italia dopo il 1860 gli studiosi di filosofia, nessuno s'è rivolto all'Hegel e al suo *opus magnum*. Lo stesso Vera, il quale veramente, più che alla nostra storia particolare, appartiene a quella della cultura filosofica europea, tradusse in francese la piccola logica dell'*Enciclopedia*, ma non la grande, a cui i pensatori devon far capo: e fra le altre opere hegeliane di cui curò la versione francese, trascurò quella *Fenomenologia dello spirito*, nella quale avrebbe dovuto vedere e dare la chiave della Logica.

Ai nuovi hegeliani spetta appunto di riprendere lo studio della *Logica*, e perciò della *Fenomenologia*, senza la quale quella è una Sfinge di cui nessun Edipo potrà mai svelare l'enimma. E bisogna intendersi. Oggi si domanda ai neohegeliani se essi hanno il coraggio di tornar a sostenere tutto il sistema di Hegel, con tutta la sua *Enciclopedia*, cioè non solo la sua Logica, ma anche tutta la sua Filosofia della natura e tutta la Filosofia dello spirito. Ma i neohegeliani, per quanto coraggio abbiano, non possono rimettere in piedi i morti: e il pensiero di Hegel possono dire che è vivo, ma non proprio Hegel in persona. Il pensiero di Hegel è la sua nuova Logica; ma la persona di Hegel o il suo spirito personale ebbe un certo contenuto concreto, storico, nella cui trama egli non potè non vedere e doveva vedere appunto quel movimento dialettico che la sua Logica aveva scoperto nelle viscere del sapere e perciò di ogni sapere.

I limiti di codesto contenuto sono i limiti stessi della Logica, la quale anche in Hegel, se non è formale nel senso aristotelico, è pur sempre formale (e come potrebbe non esser tale?) nel senso kantiano (del Kant della *Critica della ragion pura*, non della *Logica*). Giacchè la vera differenza tra la logica aristotelica e la hegeliana non è, a mio credere, che l'una è formale e l'altra no; ma che l'una è malamente formale, e l'altra no. In quella si cerca il formale nell'empirico e nel concreto; riuscendo o all'arbitrario o al futile; o deducendo l'indeducibile, o deducendo dal generale il particolare che vi s'è messo; in questa si cerca il formale nella forma, nell'astratto, nel principio che informa il reale. La categoria di

---

cato un vol. di *Studies in Hegelian Cosmology*, Cambridge, 1901; sul quale vedi *The Philos. Revieu* del marzo 1903, pp. 187-193. Questa rivista ha pubblicato parecchi articoli su Hegel. Vedo ora annunziato un nuovo libro di Grier Hibben, *Hegel's Logic: an Essay in interpretation*, New-York, Scribner, 1902.

Aristotile è un concetto attuale; la categoria di Hegel è quello stesso concetto trascendentale che per Kant è legge del pensiero, ma non è pensiero. La categoria di Hegel è perciò la vera forma che è attività e funzione creatrice del conoscere e però del reale; e in questo senso, ma *solo in questo senso*, è massima concretezza.

Dato il suo carattere formale, volere che la verità della logica porti con sè la verità del contenuto, che solo la conoscenza empirica — fenomenologica - della natura e dello spirito può dare, è non tener conto del profondo divario che è tra contenuto e forma. La verità della logica importa la verità di sè stessa in quella speciale realtà che è il pensiero concreto di Hegel, come in ogni altro pensiero: giacchè se le categorie della sua logica, nel loro stesso organismo, non si riscontrassero nell'organismo del pensiero di Hegel, come in quello d'ogni altra parte della realtà, la logica di Hegel sarebbe falsa. Ma non importa la verità di quel pensiero, come non importa la verità ed assolutezza di alcun'altra parte del reale in cui si attua. Tutto diviene, niente è; e come si forma la natura, così si forma il pensiero; e di assoluto non c'è se non questo divenire, questo formarsi, questo *fieri*, che è appunto la logica. Tutto il resto è eterna soluzione ed eterno problema. La vera scienza è la logica; e il resto, diciamolo chiaro, non può essere che sistemazione logica di un pensiero transeunte, di un reale pure transeunte.

Da questa sentenza al più angoscioso scetticismo è un brevissimo passo, se non si riflette bene sul vero senso di quell'astrattezza che ho attribuito alla logica, che è poi il vero senso del kantismo. La categoria kantiana senza l'intuizione è vuota: ma *esiste* come vuota? No: solo una considerazione trascendentale (che trascende quello che i tedeschi dicono *Dasein*) può coglierla: e la logica che la studia da Kant è detta appunto trascendentale (v. *Kr. d. r. V.* ed. Ros., p. 59 e s.). Tale trascendentalità delle categorie è la loro astrattezza. Ma il trascendentale di Kant non è trascendente, anzi immanente: immanente per Kant nel solo conoscere, per Hegel nello stesso reale. Quindi la trascendentalità si compie nello stesso reale, nella natura e nello spirito. Fermatevi al trascendentale, e questo si fa subito trascendente; e voi date il *Dasein* alla vuota categoria in quanto vuota. La vita della categoria kantiana è nella conoscenza concreta, e la vita della logica hegeliana è nella natura e nello spirito; e conoscere la sua vita è conoscere questa vita nella natura e nello spirito: conoscer l'assoluto è conoscerlo nella sua creatività del relativo, con una conoscenza relativa, che ha però nella sua stessa relatività la sua assolutezza. Respingere il relativo per amor dell'assoluto è respingere lo stesso assoluto, che nel relativo manifesta la sua assoluta potenza; come, per Kant, rinunziare alla intuizione è già rinunziare alla categoria. Dunque: la logica non può non compiersi in una filosofia della natura e in una filosofia dello spirito; ma nè la natura nè lo spirito nelle loro forme fenomenologiche sono assolute altrimenti che relativamente (sono assolute come certi gradi del divenire), e quindi son destinate a perire. Ed hegeliani si è veramente se,

accettando la logica hegeliana, non si accettano in blocco la dottrina della natura e quella dello spirito, ma si rifanno, quando occorra, hegelianamente. Non sarà un fare e un disfare vano; ma un fare continuo, serio — la maggior serietà della vita (1).

Per non esser hegeliani bisogna, al contrario, rifiutare, smontare la *Logica;* e come questa fu la conseguenza della *Fenomenologia dello spirito,* spezzare il congegno di questo lavoro mirabile. La natura di una cosa è il suo nascimento, come disse il Vico. Quindi intendere la Logica è intendere il suo processo; come colpire la Logica si può solo rivolgendo i colpi contro la Fenomenologia. Questo ha inteso il Baillie; il quale per intendere il vero valore della *Logica* hegeliana ha creduto appunto che il metodo migliore fosse appunto di rintracciarne la genesi e lo sviluppo. Anzi a render più compiuta la sua ricerca non si è fermato alla *Fenomenologia*, che è la immediata introduzione alla *Logica;* ma è rimontato ai primi inizi del pensiero di Hegel nella sua posizione storica, studiando gli abbondanti documenti che nelle *Lettere* dell'Hegel e ne' vari scritti e frammenti messi in luce dal Rosenkranz (1844) e dall'Haym si trovano delle sue più antiche concezioni della Logica.

È impossibile riassumere un'indagine così particolare e minuta come questa del Baillie, il cui valore può risultare da una conoscenza altrettanto particolare e minuta di essa. Non se ne può accennare che i punti principali.

L'A. distingue tre periodi nello sviluppo del pensiero logico di Hegel: il primo dei quali tra gli anni 1797 e il 1800 sarebbe rappresentato da quell'abbozzo di sistema, pubblicato in parte dal Rosenkranz (*Leben*, Berlin, 1844, pp. 99-141) e in parte dal Mollat (2), in cui si trova appunto la forma originaria della speculazione hegeliana: e che si potrebbe dire il

---

(1) Con ciò non ho voluto dire che, salvate la *Fenomenologia* e la *Logica,* tutte le altre opere di Hegel si possano dare alle fiamme (e già chi conosca i miei scritti non può sospettare che sorga in me un tale pensiero); ma, che in quei due libri è l'essenziale dell'hegelismo, secondo i principii stessi hegeliani. In quanto al resto, quei barbassori che mi si mettono innanzi minacciosi, non so bene se di ire o di risate, e mi domandano in termini perentorii se accetto o no Hegel, mi rassomigliano un po' a quel bizzarro e prepotente principe della novella, il quale pretendeva sapere dal povero Gonnella quant'è l'acqua del mare. Ma io non sono il Gonnella. Hegel ha abbracciato nel largo e potente giro del suo pensiero tante quistioni, e in ogni sua opera ha squadrato col suo sguardo penetrante la realtà da tanti aspetti e con tanta serietà, che una risposta come quella del Gonnella non è proprio possibile; ma bisogna caso per caso, e dopo molta riflessione, risolvere se la dottrina hegeliana è accettabile. Ora un esame critico particolareggiato di tutte le dottrine di Hegel è ancora da fare. E forse mi ci proverò io, se le forze mi basteranno.

(2) *System der Sittlichkeit,* von G. W. F. Hegel, aus d. handschfr. Nachlasse d. Verf. v. G. Mollat, Osterwieck-Harz, 1893.

periodo di Francoforte sul Meno, dove Hegel fu come insegnante privato in quegli anni. Il secondo periodo andrebbe dal 1801, anno della partenza di Hegel per Jena, fino al 1807, quando fu pubblicata la *Fenomenologia dello spirito*: e sarebbe il periodo di Jena, rappresentato principalmente dagli articoli inseriti nel *Giornale critico di filosofia*, che l'Hegel pubblicò a Jena insieme con lo Schelling. E il terzo correrebbe dalla *Fenomenologia* alla *Scienza della logica* (1812-16): il periodo che si potrebbe dire di Norimberga, dal cui ginnasio Hegel mosse nel 1816 all'università di Heidelberg quando, a 46 anni, egli poteva dire di aver aggiunto l'ultima linea al disegno del suo sistema.

Nel primo periodo il Baillie nota il grande interesse che ha per lo studioso dello svolgimento del sistema filosofico hegeliano quel primo tentativo di costruzione sistematica fatto allora da Hegel. In questo primo abbozzo infatti è notevole che il filosofo di Stoccarda esponesse già le sue vedute nella forma di un sistema compiuto (*a rounded system*): ciò che fu la caratteristica peculiare della sua mente. Filosofia, nota il Baillie, era per Hegel assolutatamente sinonimo di sistema; e il suo concetto della filosofia dal principio alla fine rimase fondamentalmente il medesimo. Suo oggetto fu sempre l'assoluto, la totalità delle cose; suo fine, l'organamento del tutto mediante qualche principio unificatore. La filosofia per lui non fu indagine della natura della conoscenza, ma ampliamento attuale del conoscere; non sconnesse e spasmodiche escursioni ne' vari problemi della filosofia e ancor meno una diffidenza scettica verso il suo essenziale proposito. Il che era una conseguenza del metodo e dei risultati del nuovo movimento filosofico di Fichte e di Schelling, la cui principale caratteristica è la tendenza ad abbandonare l'esame della conoscenza, a ritenere per costitutivi dell'esperienza i principii che Kant considerò come puramente regolativi, e a tentare una sistemazione organica del contenuto generale dell'esperienza.

Ma lo schema suddetto è importante per un'altra ragione: perchè contiene nelle sue linee generali la fisonomia essenziale del sistema definitivo, con la sua divisione in logica, filosofia della natura e filosofia dello spirito. Le maggiori differenze sono nella prima parte; ma nel resto, se togli il natural divario della maggior chiarezza e compiutezza nella forma posteriore del sistema, e sovrattutto di un metodo preciso che manca nell'antico schema, il problema è il medesimo: la relazione tra la natura e lo spirito, tra l'ideale e il reale.

È pure importante notare, che in questa sua forma primitiva il sistema di Hegel adotta come suo principio fondamentale, che la suprema realtà è lo spirito (*Geist*). Da questa posizione, nota il Baillie, si può dire con certezza che egli, nonostante le apparenze in contrario durante il periodo di Jena, non si sia mai allontanato (23). « Così il principio dell'idealismo è la base sulla quale si fondarono i primi sforzi costruttivi di Hegel; e se lo spirito si prende come la parola d'ordine *(pass-word)* dell'idealismo, il sistema di Hegel è idealistico fin dalla sua origine ».

Pure, secondo il Baillie, non può dirsi veramente che questo principio sia stato stabilito con una dimostrazione. Le ragioni del principio vanno ricercate piuttosto nei precedenti della storia mentale di Hegel; e le principali sono due: 1.° l'apprezzamento che Hegel faceva della natura della coscienza religiosa ed etica, — che è, secondo il Baillie, il motivo fondamentale (*leitmotiv*) del pensiero hegeliano; 2.° l'influenza dei filosofi suoi predecessori, e di tutta la filosofia moderna, il cui principio caratteristico è appunto il concetto dello spirito.

Oltre il principio, questo più antico schema ha in comune con quelli posteriori le linee generali. La filosofia viene già considerata come l'*interpetrazione dell'universo dal punto di vista della realtà assoluta*; ed è perciò « speculativa » fin da principio. L'Assoluto si considera come manifestabile in tre forme principali o momenti — Idea pura, Natura e Spirito. Ma se questi momenti sono già distinti, si bada meno alla loro connessione che alla distinzione. V'è una certa tendenza a cadere in espressioni mistiche e metaforiche in luogo di nozioni determinate. — Nè ancora la filosofia è la più alta forma della conoscenza. Superiore è la religione, perchè quella, muovendosi nella sfera della riflessione, del pensiero che è in opposizione a ciò che non pensa e dev'esser pensato, non raggiunge la piena realizzazione dell'assoluto; questa invece supera ogni opposizione e ogni finitezza, perchè in essa il finito, diventando un momento della vita infinita, è identificato con essa. Questa distinzione e differenza tra filosofia e religione è una conseguenza della differenza che in questo periodo Hegel pone tra reale e ideale. Ancora l'idea e la realtà non sono identificate; e l'oggetto della logica non è lo stesso che l'oggetto (realtà vivente) della metafisica. Come s'è detto, Hegel insiste da principio su la differenza, e non vede la relazione. Di qui il profondo divario tra questa sua Logica primitiva, e quella più tarda: distinzione tra logica e metafisica; distinzione tra la nostra conoscenza dello spirito assoluto e la conoscenza che lo spirito ha di se stesso; distinzione tra la presentazione ideale del reale, e il reale in se stesso. L'idea dello spirito assoluto, o lo spirito assoluto in quanto Idea, non fa ancora parte della logica, ma della metafisica. — Hegel distingue dalla filosofia della natura e dalla filosofia dello spirito, ciò che egli dice « filosofia teoretica ». Le prime due discutono le relazioni e le connessioni degli oggetti reali e concreti, come attualmente esistenti; l'ultima tratta dei concetti astratti formali, in quanto concetti di ciò che esiste, non come concetto, ma come reale; e comprende due parti, la logica e la metafisica. La logica studia la natura e il carattere formale dell'essere e del pensiero considerati astrattamente e in generale; e si divide in tre parti: *a)* determinazione del carattere generale dell'essere; *b)* determinazione del carattere generale del pensiero *per sè*; *c)* determinazione del metodo onde essere e pensiero nella loro distinzione sono fra loro in relazione.

Senza entrare nei particolari, noteremo col Baillie (p. 42) che questo schema primitivo della logica hegeliana contiene per lo meno il germe

della Logica posteriore e definitiva. Fin d'allora Hegel si stacca da Kant; negando che la filosofia debba e possa incominciare con una critica della natura e dei limiti della conoscenza; giacchè la filosofia deve determinare nel pensiero e col pensiero la natura essenziale della realtà, assoluta e finita. Hegel mette già in pratica il suo principio, che per imparare a nuotare bisogna entrare nell'acqua; e che la giustificazione della conoscenza non può esser fatta con una ricerca preliminare, sibbene esibendo lo stesso conoscere, con la dimostrazione reale del conoscere. In ciò Hegel segue da vicino Fichte e Schelling, di cui in quel torno (*Briefe*, I, 21) egli si confessava alunno.

La sua logica, come quella dei grandi filosofi suoi contemporanei, è fin dalla sua origine logica trascendentale; concerne così il pensiero come l'essere, e definisce i concetti formali determinanti di tutta la realtà. Principio, che rimane virtualmente il medesimo attraverso tutta la storia della logica hegeliana.

Ma, nonostante le sue simpatie con Fichte e con Schelling, Hegel già procede per una via sua propria (44). Dalle sue lettere apparisce, che, nel tempo in cui questa logica più antica era in formazione, egli studiò attentamente di Fichte e la *Wissenschafts-Lehre* e la *Kritik aller Offenbarung*. Pure, dice il Baillie, difficilmente si potrebbe scorgere nei particolari di quella logica una traccia d'influenza della costruzione peculiare che del suo principio il Fichte fece nella *Dottrina della scienza*, nonostante la comunanza del principio. Hegel, che pure doveva considerare quell'opera come una specie di logica trascendentale, non trasse profitto nè dal contenuto nè dal metodo di essa. In lui p. es. non c'è traccia d'una analisi simile a quella di Fichte delle categorie di limitazione e negazione, e sovrattutto della categoria della realtà, cui Fichte attribuiva tanta importanza. Così il metodo fichtiano di dedurre dall'Io tutto il contenuto della *Dottrina della scienza*, non trova nessuna accoglienza presso Hegel. « Fichte discende dall'Io; Hegel, se mai, ascende ad esso » (45 n.). Forse — dice il Baillie — Hegel conosceva la pubblica disapprovazione fatta da Kant delle vedute di Fichte. Inoltre, Hegel doveva essere allora familiare colle vecchie idee fichtiane di Schelling, contenute nei suoi primi scritti filosofici: *Ueber d. Möglichkeit u. Form einer Philos. überhaupt*, *Vom Ich als Princip* ecc. (1795), e *Philos. Briefe üb. Dogmatismus u. Kriticismus* (1796). Ma probabilmente in questi scritti Hegel non trovò aiuti speciali, poichè essi non gli presentavano un sistema di logica; e solo poterono influire sul corso del suo pensiero. — Infine, se è stretta la somiglianza tra la Logica trascendentale di Kant e la più antica Logica hegeliana, le differenze sono anche molto notevoli. E già il punto di partenza — che la filosofia ha per oggetto il tutto, che gli elementi opposti in questo tutto sono fattori di un'unità, non radicalmente opposti — separa profondamente il presupposto della logica hegeliana da quello della kantiana. E lo stesso termine *trascendentale* non significa propriamente lo stesso per i due filosofi; perchè per Kant trascendentale

è l'a-priori soggettivo, che dà il carattere necessario ed universale all'oggetto conosciuto; e si fonda quindi sulla distinzione tra soggetto ed oggetto. Hegel, seguendo Fichte e Schelling, trasforma l'a-priori soggettivo di Kant in un trascendentale obbiettivo, costitutivo della realtà. Le deficienze e i presupposti non criticamente giustificati di queste più antiche vedute sono gradatamente rimossi nel corso dello sviluppo del pensiero di Hegel. I difetti maggiori sono tolti subito. Superate le ambiguità e difficoltà nella distinzione di Essere e Pensiero, cade la distinzione di forma e contenuto in quanto anticipatamente sottintesa e ritenuta base della separazione della logica dalla metafisica: cioè tale distinzione è mantenuta, ma determinata in altra maniera. La questione del rapporto tra logica e metafisica è risoluta in aperto contrasto col modo di prima; e svanisce l'accordo coi pensatori precedenti. La metafisica diventa più formale, la logica più concreta. È in parte rimossa la incompiutezza della connessione sistematica tra le varie parti della filosofia e tra i vari elementi di queste, non tanto per l'adozione di un metodo filosofico quanto per la determinazione più stretta *(more definitely)* del suo principio filosofico. Un metodo, dice il Baillie, nel senso rigoroso egli non l'ha ancora raggiunto.

È un periodo di critica. « Hegel diventa consapevole della sua posizione filosofica e padrone de' suoi termini. Nondimeno i principii adottati in questo tempo non sono completamente elaborati; e parecchie delle sue posizioni furono in seguito modificate e magari abbandonate » (58).

A Jena, nell'Università, allora centro letterario e filosofico della Germania, la mente dell'Hegel fece un gran passo. L'interesse dominante religioso fu in lui soppiantato dall'interesse per la filosofia: « la sua intuizione religiosa del mondo cedette il luogo a un'interpetrazione puramente filosofica di esso: i concetti indeterminati del pensiero religioso si cambiarono nell'accuratezza, determinatezza e chiarezza della riflessione sistematica. E con questo intiero abbandono alla filosofia una grande ripugnanza al vago misticismo in cui finora aveva cercato luce e soddisfazione. Ora egli definisce il misticismo (Rosenkr., *Leben*, 182 e seg.) come un mezzo fantastico *(pictorial imaginative)* per l'espressione dell'Assoluto; non è sentimento nè scienza ma qualche cosa di oscuro che tramezza tra essi *(trübes Mittelding)*: un « sentimento speculativo ». Lo dice arditamente una pomposa rettorica che da se stessa confessa l'impotenza del mezzo col quale cerca di esprimere l'essenza della realtà. Ma ancora la religione esercita un grande influsso sul suo pensiero, come apparisce, secondo il Baillie, non solo dal fatto che la filosofia è sempre per lui una « scienza speculativa » il cui oggetto è l'assoluta realtà come tale, ma anche dalla natura del principio supremo della realtà che egli adotta e dal posto assegnato alla religione nella sua filosofia. Giacchè il principio della realtà è sempre lo spirito; e in uno schizzo di filosofia d'allora (*Leben*, 179), ei fa ancora della religione il momento finale e supremo di quella.

L'influenza di Schelling si fa sentire di più nel modo di concepire la

logica e la metafisica. Entrambe queste scienze formano *insieme* la prima della triade delle scienze filosofiche, come nel primo periodo, innanzi alla filosofia della natura e alla filosofia dello spirito: e sono ancora trattate come parte indipendente e per se stante della filosofia, senza immediato rapporto nè con l'una nè con l'altra delle restanti scienze. È notevole come la denominazione di questa scienza si venga cambiando nel corso di questo periodo, perchè il progressivo cambiamento è segno dello sviluppo del pensiero hegeliano (p. 67). Da principio la chiama semplicemente *Logica e metafisica*, su cui nel 1802 si proponeva di pubblicare un trattato. Questo o divenne una parte, o diede luogo a un compendio, ideato più tardi, della totalità delle scienze filosofiche. Questo compendio, menzionato nel 1803, doveva essere un'esposizione completa del suo *Sistema di filosofia*, e comprende: 1.° *Logica e metafisica* o *Idealismo trascendentale;* 2.° *Filosofia della natura;* 3.° *Filosofia dello spirito.* Queste due ultime parti nel 1805 le designava col nome di Filosofia del reale: *Realphilosophie.* Finalmente, nel 1806 la filosofia speculativa contiene: Fenomenologia dello spirito, Logica, Filosofia della natura e Filosofia dello spirito: la Metafisica, si badi, viene omessa, come scienza distinta. Con questo mutamento s'accorda una divisione del suo sistema, che deve appartenere agli anni più tardi di questo periodo e in cui la prima parte del sistema è data come « Logica o Scienza dell'Idea come tale ». Questi cenni, conchiude giustamente il Baillie, nel corso dello svolgimento del pensiero hegeliano durante cotesto periodo, indicano la graduale identificazione della Logica con la Metafisica, identificazione che divenne la sua posizione finale. Ma questa posizione non è propriamente stabilita nè fatta esplicita nelle opere di questo periodo, come sarà più tardi.

Il principio della filosofia, come s'è detto, è l'Assoluto. Esso ha un carattere necessario: è uno, è unità o identità di tutto ciò che è finito. Questa unità contiene e risolve tutte le opposizioni: corpo e anima, necessità e libertà, natura e Io, soggetto ed oggetto, pensiero *(Begriff)* ed essere. Queste, come le forme più fondamentali di opposizione, s'implicano tutte l'una nell'altra, ed Hegel p. es. usa l'opposizione tra soggetto ed oggetto per esprimere lo stesso che l'opposizione tra pensiero ed essere.

L'identità del soggetto con l'oggetto è il principio supremo di ogni conoscenza filosofica: ma è eziandio presupposta nella vita comune così come in ogni filosofia; ed è veramente la base del senso comune dell'intelligenza ordinaria. E appunto il bisogno di superare l'opposizione, quando si è smarrito il senso dell'identità, che pur rimane implicitamente presente in fondo al pensiero, fa nascere la filosofia, — come la religione. « La rottura, l'isolamento, la divisione è, dice Hegel, la fonte del bisogno della filosofia » (p. 69). Questa perciò deve ristaurare e rivelare alla coscienza quella identità fondamentale, riaffermare la supremazia dell'Assoluto dimostrando la sua presenza attuale in ogni realtà finita e determinata, a mostrare che tutte le identità relative finite sono semplici ripetizioni di una medesima Identità suprema. Quindi due momenti nel processo

della filosofia: uno, la negazione delle realtà finite come tali nella Realtà illimitata, infinita; l'altro, l'affermazione e conservazione del finito in virtù della sua partecipazione all'Infinito e della sua determinazione per questo (71).

Lo strumento di questo processo è la ragione. Questa sola è adeguata infatti all'assoluto: è, dice Hegel, la manifestazione dell'assoluto; l'attività della ragione è l'attività stessa dell'assoluto. Quindi il concetto, che la filosofia è conoscenza dell'assoluto, è equivalente all'altro, che essa è la conoscenza di sè della ragione; epperò un modo essenziale, una forma della ragione. I due metodi della ragione, corrispondenti ai due momenti suddetti del processo della filosofia, sono la riflessione e l'intuizione *(Anschauung)* trascendentale: due procedimenti non propri della *nostra* ragione, giacchè tutte le distinzioni tra i procedimenti della nostra ragione e quelli dell'oggetto sono puramente finite, non sono, nè potrebbero essere assolute, anzi s'identificano gli uni con gli altri da se stessi, superando la loro opposizione, nell'Assoluto, nell'identità della ragione.

L'intelletto (*understanding*) pone, fissa tutte le opposizioni; nè può adempiere l'ufficio della filosofia, perchè ei non può tentare di costruir l'assoluto. Anch'esso, tuttavia, è una specie di riflessione, ma riflessione astratta ed astraente (*isolated*, *isolating*), e però diversa dalla riflessione della ragione che s'appunta nell'assoluto. La riflessione filosofica, appunto per la sua relazione con l'assoluto, è negativa: ed Hegel la dice « il potere negativo dell'assoluto », « il lato negativo dell'assoluto », « l'assoluta negatività » (74). L'intelletto pone il finito; ma ogni finito è limitato da un altro finito, e l'intelletto è costretto a progredire sempre verso una totalità completa. Così, dal seno stesso dell'intelletto sorge l'opera della ragione: la riflessione, che è, come s'è detto, puramente negativa. L'assoluto in essa è solo la sintesi degli opposti. La legge della riflessione è che ogni cosa distrugga se medesima; la vita di ogni realtà finita è la sua morte. Ciò è vero di tutto, salvo dell'identità assoluta; è vero della stessa riflessione, se essa si oppone all'assoluto e si fissa come un elemento della realtà. La sorte della riflessione è l'annientamento di sè (*self-annihilation*) nella sintesi degli opposti, che è l'assoluta identità. « Ma questa sintesi non è realmente contraddizione, anzi la contraddizione che abolisce e nega se stessa. E questo è il significato dell'antinomia. L'antinomia quindi è la legge suprema della ragione in quanto riflessione, della parte negativa della speculazione » (76).

La riflessione vuole dappertutto che gli opposti siano negati, e che la loro verità consista nella loro negazione nell'assoluto. Ma essa non fa più di questo. E richiede un processo che porti alla luce della conoscenza filosofica il lato positivo della ragione, che sfida e resiste a ogni negazione, ed è appunto quella stessa identità che sostiene e conserva il contenuto negato. E questo lato della ragione è l'intuizione. La quale non fissa più opposti, l'uno contro l'altro, perchè non ripete l'opera della riflessione dell'intelletto; ma si riferisce all'identità *per sè*, come la riflessione concerne gli opposti finiti come tali. L'intuizione non si mani-

festa solo nel caso dell'assoluta identità, ma anche nel caso di quelle identità relative in cui si differenzia l'identità assoluta. La intuizione afferma ciò che la riflessione indica soltanto, dà sostanza a ciò che questa postula. Nell'identità come tale è immanente l'antinomia, e nell'antinomia come tale è implicita l'identità. L'intuizione esprime l'unità immediata dell'identità della ragione con la ragione stessa. Separata dalla riflessione, l'intuizione è empirica, inconscia, il puro dato: per cui l'obbiettivo, p. es., viene accettato come diviso dal subbiettivo. Così la riflessione, separata dall'intuizione, fornisce sì una conoscenza, ma una conoscenza formale, negativa, che riferisce il contenuto dell'assoluto alla sua identità, ma non sa cogliere questa identità: produce solo antinomie. Quindi nella speculazione non si possono scompagnare riflessione e intuizione. La loro unità è la meta di quella, e questa unità dà quella conoscenza trascendentale che sola soddisfa pienamente la filosofia. Questa unione genera l'unione di subbiettivo e obbiettivo, d'intelligenza e natura, di coscienza e d'inconscio, di pensiero ed essere — in cui consiste la conoscenza filosofica o costruzione dell'assoluto. Epperò, ciò che è noto o visto per l'intuizione (*angeschaut*), appartiene in pari tempo ai due mondi: un mondo è essenzialmente identico con l'altro: l'essere, considerato dal punto di vista del pensiero, è lo schema dell'intelligenza; l'intelligenza, dal punto di vista dell'essere, è lo schema dell'essere assoluto. Ma la filosofia è detta opera della riflessione, perchè questa si riferisce al finito, alle differenti forme del contenuto dell'assoluto, sulle quali il sistema si costruisce e in grazia delle quali la filosofia è richiesta; e la riflessione dimostra il molteplice finito come una determinazione limitata dell'identità assoluta; sicchè essa è lo strumento adoperato nella formazione del sistema, e il suo processo formale consiste nella sintesi degli opposti.

Ora, dato questo concetto della filosofia, Hegel dà il nome di Logica alla parte che forma il contenuto della riflessione esatta e *per sè;* e quello di Metafisica alla conoscenza trascendentale, data dall'intuizione: l'una ci dà la conoscenza infinita o dell'assoluto, l'altra la conoscenza finita, o della finitezza; l'una è la conoscenza della ragione pura (*Reason without qualification*); l'altra è la conoscenza della ragione determinata ancora dall'intelletto, e si può dire perciò anche opera dell'intelletto. La vera logica determina e riduce a sistema le forme del finito, per riuscire alla negazione della conoscenza finita mediante la conoscenza razionale. E consta di tre parti. La prima determina le categorie del finito in generale, prese semplicemente nella loro finitezza, come riflessi dell'assoluto, come raggi dell'assoluto passati attraverso il prisma angolare della finitezza: categorie che sono identità formali, non reali; non identità di obbiettivo e subbiettivo, ma identità vuote, senza interna differenza: ognuna identica a se stessa. La seconda parte concerne la conoscenza finita o riflessione astratta, o intelletto come tale e considera le forme soggettive del finito: concetto, giudizio e sillogismo. La terza parte definisce la relazione della ragione con le forme precedenti della conoscenza finita; ed è una parte negativa, che risolve

le forme del finito nell'assoluto, per opera della riflessione filosofica in contrasto con quella riflessione finita, astratta, che agisce nelle prime due parti della logica.

E questa terza parte introduce alla metafisica e filosofia vera e propria, conoscenza della ragione *per sè*, sfera dell'idea pura, unione del pensiero e dell'essere, della riflessione e dell'*Anschauung*. — Sicchè ancora la distinzione tra Logica e Metafisica è, almeno formalmente, chiara e netta. La logica, dice esplicitamente Hegel (*Leben*, p. 191), è in un certo senso un'introduzione alla filosofia. In qual senso? Non certo che per sè essa sia fuori della filosofia, perchè una parte di essa è conoscenza della ragione; ma piuttosto nel senso che essa è un primo grado (*a first stage*, p. 87) della filosofia.

Ancora il pensiero di Hegel deve procedere; ma già in questo secondo periodo egli ha fatto molto cammino. E i nuovi risultati da lui raggiunti si possono ridurre a quattro capi: 1.° il più completo possesso del suo fondamentale principio filosofico; 2.° la determinazione della natura e del metodo dell'istrumento della filosofia; 3.° il più stretto ravvicinamento della logica alla metafisica, mercè l'assimilazione del loro contenuto; 4.° la specificazione del metodo da adoperare per la costruzione d'un sistema: cioè lo sviluppo; un metodo, ha detto già Hegel, nè analitico nè sintetico, precisandolo perfettamente pur non avendone ancora dato una completa esposizione (1). Ma restava un gran passo da dare. Il periodo di Jena è ancora in gran parte sotto la diretta influenza di Schelling. Hegel si oppone, come questo, al soggettivismo di Fichte e di Jacobi; difende un'interpretazione idealistica di Kant; ma resta un puro schellinghiano pel suo principio d'identità e indifferenza tra natura e spirito. E il cap. V del libro del Baillie, intitolato *Transizione — Origine della « Fenomenologia dello spirito » e della « Logica »*, mostra come e perchè il pensiero di Hegel si dispicchi dal principio schellinghiano, per innalzarsi in quei due suoi capolavori al concetto dell'idealismo assoluto, per cui finalmente si risolve davvero la dualità di natura e spirito, di logica e metafisica, di riflessione e intuizione, di intelletto e ragione.

Nello stesso periodo di Jena si vedono continue fluttuazioni (120) tra la concezione schellinghiana dell'assoluto e quella che sarà poi la concezione definitiva di Hegel. Ora egli considera l'assoluto come punto d'indifferenza tra soggetto ed oggetto, ora lo concepisce come concreta indi-

---

(1) Il metodo dello sviluppo, distinto dal metodo deduttivo di Fichte e in parte di Schelling, secondo il Baillie, è stato probabilmente suggerito ad Hegel dall'*Idealismo trascendentale* di Schelling, la cui filosofia è concepita ed esposta come « una storia dei gradi od epoche della coscienza di sè », una storia che muove da una posizione « dedotta » come ultima, necessaria e indubitabile, e « riconosce » il sorgere dei vari atti della coscienza di sè in una serie rappresentante i gradi della complessità e determinatezza della coscienza di sè (*Transc. Ideal.*, Absch. III, XII): p. 97.

vidualità, come quella unione di universale e particolare che è la natura dell'intelligenza. Ora la sua forma suprema si fa consistere nella *Sittlichkeit* (non moralità, ma mondo morale (1), ora invece in una identità indifferente. Altre volte, infine, descrivendo (*Leben*, 192, 193) la natura di Dio (in termini, veramente, come nota giustamente il Baillie, semiteologici), lo fa in modo che Dio per sè non è più un semplice principio neutro della realtà, ma un'autocoscienza vivente ed attiva.

Ma queste oscillazioni negli ultimi anni del periodo di Jena cessano, ed Hegel afferma risolutamente la supremazia dello spirito sulla natura, del soggetto sull'oggetto. Via via che in lui si determina questa posizione, si rallentano le relazioni di Hegel con Schelling, finchè la prefazione della *Fenomenologia* segna e il principio dell'indipendenza del pensiero di Hegel e la sua rottura con Schelling, o, come Hegel preferiva di dire, con la scuola schellinghiana.

L'assoluto per sè è spirito. Non che Hegel non ammetta più l'assoluto come unità di soggetto ed oggetto, e di tutti gli opposti. Su questo punto ei resta sempre d'accordo con Schelling e con Fichte stesso. Ma Fichte riduceva l'oggetto al soggetto; Schelling ammetteva l'eguaglianza tra i due opposti principii dell'unità: Hegel vede la superiorità del soggetto. E tutta la sua filosofia seguente non è, secondo il Baillie, che la completa deduzione ed esposizione di cotesta veduta (122).

Quali ragioni spinsero Hegel a quest'ultimo passo? In primo luogo sempre l'interesse religioso ed etico della sua filosofia, interesse al quale il Baillie propende ad attribuire forse un'importanza esagerata nello sviluppo del pensiero di Hegel. Poi, la relazione dello spirito con la natura nell'esperienza morale, dove la esatta idea della libertà pone certo lo spirito ad un piano superiore della natura. D'altra parte, la differenza non meno chiara tra le due realtà, nell'esperienza teoretica: giacchè la conoscenza importa un dominio dello spirito sulla natura, del soggetto sull'oggetto: superiorità già messa in evidenza da Kant. Inoltre, il concetto stesso hegeliano della filosofia come conoscenza di sè della ragione, doveva condurlo a quella posizione. Non si può infatti « trattare tutta la filosofia (la filosofia della natura inclusa) unicamente in termini razionali, impossibile parlare dell'autoconoscenza, autointuizione dell'assoluto, dell'assoluta conoscenza che l'assoluto possiede di se stesso, e pur sostenere che l'assoluto è la pura identità indifferente di spirito e natura ». — Nè si può non tener conto dell'influenza esercitata su Hegel

---

(1) Il Baillie, seguendo lo STIRLING (autore del *Secret of Hegel*, 1865), che egli chiama il gran magazzino, *the great store-house*, dell'hegelianismo, rende questa parola con *Ethicality*, che potrebbe pure accettarsi in italiano, e la definisce abbastanza bene « la visibile e sostanziale realizzazione dell'attività morale » (63 n.). Lo SPAVENTA nei *Principii di Etica* (2.a ed., Napoli, Pierro, 1903) dice questa « eticalità » *costume*, traducendo l'*Ethos* di Hegel.

per parecchi anni dalla filosofia di Platone; il cui concetto delle attinenze fra spirito e natura fu confermato e più sistematicamente elaborato da Aristotile, col quale Hegel negli ultimi anni di Jena si famigliarizzò assai, e del quale è grande l'influsso quind'innanzi sopra di lui. A tutto ciò aggiungi il profondo apprezzamento che Hegel faceva della ricchezza e molteplicità del contenuto del mondo: — nota caratteristica, dice il Baillie, della mente di Hegel, che doveva rendergli impossibile alla lunga di starsene all'identità schellinghiana.

Ma, superata l'identità indifferente, affermata la differenza, questa non può rimanere una convinzione: diventa il problema della filosofia, da trattarsi sistematicamente. Ed Hegel infatti s'accinge a un'opera che dimostri vera nei particolari la sua concezione generale dei gradi della realtà. Quante sono le forme opposte dello spirito e della natura, del soggetto e dell'oggetto, nel loro sviluppo, devono fornire altrettante prove particolari al nuovo principio, dimostrando la supremazia dello spirito attraverso tutta la realtà. Il che significa che lo spirito abbraccia il suo oggetto. Non lo esclude (dualismo), non lo nega (solipsismo) e non sta sullo stesso livello di esso (indifferentismo schellinghiano); lo contiene in sè. Questo solo è idealismo. Per risolvere questo problema, per stabilire questa posizione Hegel scrisse la *Fenomenologia*. Con la quale si entra nel terzo ed ultimo periodo della Logica hegeliana.

Il Baillie analizza accuratissimamente le parti della ricerca della *Fenomenologia*, dei diversi aspetti da cui essa può essere considerata, del fine teoretico e del suo fine pratico, del concetto che vi è della conoscenza e della verità, della conoscenza ideale e della conoscenza attuale, e poi del suo contenuto e di quella conoscenza assoluta, che è il risultato del processo fenomenologico, nonchè delle relazioni della conoscenza assoluta con le altre forme del sapere, che sono poi il rapporto della *Logica* con la *Fenomenologia*. Impossibile riassumere tutte queste analisi, che sono tutte stringate e serrate sì che nulla se ne possa trascurare senza menomarle e guastarle.

Interessante per il detto rapporto, la nota aggiunta al cap. VII, sul posto della Fenomenologia nelle varie forme del sistema. Dal fatto che nell'*Enciclopedia* la *Fenomenologia dello spirito* è una suddivisione della *Filosofia dello spirito* s'è conchiuso, nota il Baillie, che la *Fenomenologia* del 1807 non fu più tardi considerata da Hegel come una parte integrale del sistema, e che perciò debba ritenersi come avente un valore limitato per i profani al pensiero hegeliano (*for the uninitiated only*). Il che al Baillie non pare esatto. La materia delle due Fenomenologie non è la medesima. Quella dell'Enciclopedia tratta della coscienza nel solo suo aspetto subbiettivo: la costruzione del 1807, invece, ha per oggetto la coscienza nel suo significato obbiettivo. E poi, Hegel fa della Fenomenologia dello spirito una parte della Filosofia dello spirito, fin nella *Propedeutica*, da lui scritta nel 1808, un anno solo dopo la pubblicazione della grande *Fenomenologia*, quando è improbabile che

il suo concetto del valore di essa fosse già mutato. Ciò che è confermato dal fatto che, sebbene tratti in questo modo la Fenomenologia nella *Propedeutica*, pure la *Fenomenologia* del 1807 conserva per lui il suo valore originario, perchè nella prefazione al 1° vol. della *Logica*, nel 1812, essa è detta ancora la prima parte del Sistema della scienza. — Inoltre la *Fenomenologia* del 1807 è costruita col metodo stesso che il resto della filosofia di Hegel. E questa sistematizzazione mediante il metodo dialettico è lo stesso che far parte integrale del sistema dell'idealismo. La Fenomenologia perciò appartiene al sistema nè più nè meno della *Filosofia del diritto*. Certo nei due casi, dice il Baillie, lo scopo della trattazione è diverso; ma ciò dipende dall'aspetto della coscienza (grado dello spirito a cui la Fenomenologia si riferisce) che in ognuno dei due casi è preso di mira. Questo non importa del resto alcun cambiamento di punto di vista da parte di Hegel; ma solo una differenza del punto di vista dal quale lo stesso fatto è considerato. Concludendo, il Baillie dice, che la Fenomenologia della *Filosofia dello spirito* sta alla *Fenomenologia* del 1807, come questa sta alla Logica. La *Filosofia dello spirito* mostra il posto che nella vita dello spirito occupa il grado della coscienza in relazione all'oggetto, così come la *Fenomenologia* del 1807 mostra il posto della conoscenza assoluta nel sistema dell'esperienza.

La conclusione è esatta: ma appunto per ciò non credo che si possa dire, senz'altro, la *Fenomenologia* del 1807 parte integrale del sistema. Perchè, come cambia la trattazione della Fenomenologia nella Enciclopedia, non cambia pure la trattazione della Logica? Il perchè sta in ciò, che la Logica com'è nata fa parte *de iure* dell'Enciclopedia, ossia del sistema; e la *Fenomenologia* invece, *com'è nata*, conduce fino alla Logica, che è l'inizio dell'Enciclopedia, e però resta al limitare di questa. Fa parte della scienza, in quanto conduce ad essa; ma non è la scienza. Trasporta fin là donde si può vedere la verità, ma non mostra la verità: è semplice scala, o, per parlar proprio, introduzione; e come tale fatta per i profani. Nè è esatto paragonare la *Fenomenologia* alla *Filosofia del diritto;* perchè questa svolge realmente una parte della *Filosofia dello spirito;* laddove il contenuto di quella non trova riscontro nella terza parte dell'*Enciclopedia*. La *Fenomenologia* del 1807, come diligentemente dimostra lo stesso Baillie, fa vedere come lo spirito da una forma del sapere si sollevi a una forma superiore attraverso i momenti teorici e i momenti pratici della sua attività, fino alla suprema in cui tutta la sua vita si risolve, e che è quella del sapere assoluto. L'Enciclopedia è per l'appunto questo sapere assoluto, cioè la conoscenza delle tre forme dell'assoluto (logo, natura e spirito); nella cui terza parte si ristudieranno naturalmente le forme della coscienza, e in un modo che dovrebbe essere, almeno schematicamente, identico all'antico, se questo non fosse antecedente alla reale costituzione della scienza. Lasciamo stare che la Fenomenologia della *Filosofia dello spirito* considera solo la coscienza subbiettiva: perchè, in verità, tutto ciò che segue nella *Filosofia dello spirito* alla Fenomenologia, fino allo spi-

rito assoluto rientra tutto nel tema della grande *Fenomenologia* del 1807. La vera differenza consiste nella differente sistemazione; e questa differenza non si spiega altrimenti che con l'ulteriore elaborazione che Hegel fece del suo pensiero dopo la prima *Fenomenologia*, anzi dopo la grande *Logica*, tornando a riguardare col nuovo potente strumento onde aveva armato l'occhio della sua mente, il processo già studiato dello spirito come quello della natura, e ripercorrendo così tutti i gradi del mondo.

Nei capp. VIII e IX sono con molta accuratezza illustrati i concetti principali della Logica; senza farne una vera e propria esposizione, sono discusse e chiarite le questioni fondamentali relative al contenuto e al metodo della Logica. Due note molto istruttive seguono al primo di questi capitoli, una intorno all'origine delle suddivisioni della Logica e l'altra sui cangiamenti del contenuto nelle varie forme della Logica dopo il 1807; e due note seguono pure al secondo sui due concetti, centrali nella logica hegeliana, di contraddizione e sviluppo, dove si spiega in un modo piano ed evidente il vero pensiero di Hegel su cotesti due punti tanto discussi. Con la Logica pubblicata dal 1812 al '16 la concezione della natura di questa scienza e del suo problema fu definitivamente stabilita. Attraverso le successive rielaborazioni il suo punto di vista e la sua interpretazione del contenuto della logica rimasero, nota il Baillie, inalterati. « Vi sono differenze, qualche volta significanti, tra la Logica del 1816 e quella della prima edizione dell'*Enciclopedia* (1817), e tra questa e la seconda e la terza edizione dello stesso libro. Ma queste variazioni sono dettate principalmente, se non unicamente, dalle esigenze di un'Enciclopedia filosofica, che doveva essere ad un tempo comprensiva nella contenenza e ristretta nell'esposizione, e però richiedeva brevità e concisione. Essa era da principio, come Hegel dichiara, un manuale per gli studenti che seguivano le sue lezioni, non un completo trattato per i maestri addottrinati di filosofia. Essa, infatti, è per gli studenti universitari precisamente quello stesso che la *Propedeutica* per gli scolari del Ginnasio di Norimberga, e adempie lo stesso scopo e la stessa funzione. È nella natura d'un'opera siffatta che variazioni in forma di rifacimenti, modificazioni e amplificazioni occorressero nelle edizioni successive, e che si venissero via via facendo i cambiamenti che l'esperienza dell'insegnante suggeriva e i bisogni dello studente richiedevano. Le alterazioni in questa Logica dell'*Enciclopedia* devono perciò esser guardate sotto la luce di questo general carattere dell'opera in se stessa, e non possono essere riguardate come indicanti alcuna variazione nella concezione o nell'interpretazione ».

Quindi, illustrata la grande Logica, il Baillie si restringe a dir ancora qualche cosa, in breve, del rapporto della Logica con la Natura (per cui avrebbe molto giovato all'A. la conoscenza di due scritti dello Spaventa, da lui ignorati (1), pur troppo, come tutti gli altri di questo scrittore). E

(1) *Esame di un'obbiezione di Teichmüller alla Logica di Hegel* (1882), rist. negli *Scritti filosofici*, Napoli, Morano, 1901; e *Principii di Etica* cit., cap. I.

riepilogata la materia dei primi capitoli per fissare la posizione storica della Logica hegeliana nella filosofia post-kantiana, s'affretta alla conchiusione con un capitolo di « Critica », dove non presume di fare se non alcune osservazioni sui caratteri generali della posizione assunta da Hegel nella sua Logica finale. Ma anche queste osservazioni meriterebbero troppo lungo discorso per poter essere qui esaminate a parte a parte. Gli appunti più gravi sono, che Hegel non riesce a dimostrare, nè avrebbe potuto, che il contenuto della Logica possa identificarsi con l'oggetto della religione; che il principio hegeliano dell'unità e identità della conoscenza e della realtà non è giustificato dalla *Fenomenologia* e non è sostenibile: si può riguardare come il πρῶτον ψεῦδος (p. 343) della filosofia hegeliana; e infine che arbitrariamente Hegel adegua al processo del sapere assoluto quello del suo spirito individuale: tre errori che si riferiscono, secondo il Baillie (363), più a certi aspetti che alla sostanza del sistema, e che sono in larga misura se non interamente dovuti alle condizioni storiche in mezzo alle quali la filosofia di Hegel si sviluppò. Sono però obbiezioni vecchie, tante volte discusse, e che solo dimostrano la difficoltà ingente d'una genuina e piena ricostruzione del pensiero di Hegel; difficoltà che solo può superarsi quando si penetri veramente quel kantismo, su cui il Baillie, così accurato e scrupoloso nello studio delle opere hegeliane, sorvola.

Ma, nonostante le limitazioni che questo scrittore vorrebbe fare al valore della dottrina hegeliana, egli ritiene che il reale valore del sistema in generale e della logica in particolare è innegabile. Resterebbe ad Hegel il merito grandissimo di avere nella *Fenomenologia* con « un'analisi del sapere tanto profonda quanto ingegnosa » provato l'assoluta obbiettività della scienza, e nella *Logica* di avere connesse sistematicamente le nozioni ultime per le quali la coscienza di sè nel suo processo di riflessione sopra i vari aspetti dell'esperienza, si rivela a se stessa: il merito cioè di una nuova gnoseologia e di una nuova logica.

Il Baillie non s'accorge che se la *Fenomenologia* prova l'obbiettività assoluta del sapere, non può non risolvere le realtà nel pensiero e non riuscire a quell'unità che ei non vuol ammettere. Ma certo la via su cui egli s'è messo, è la via maestra dell'hegelismo.

GIOVANNI GENTILE.

DOMENICO TUMIATI. — *Poemi lirici.* — Bologna, Zanichelli, 1902.

La poesia lirica italiana, e non essa soltanto, ebbe in questi ultimi tempi un gran pregio; col quale si accompagnò strettamente, dal quale, anzi, immediatamente derivò un non meno grande difetto. Sdegnosa delle volgarità e delle sciatterie a cui troppo spesso si erano lasciati andare i poeti della generazione precedente, desiderosa di nobilitare la forma che era stata troppe volte e in troppo malo modo negletta, persuasa che il

verso deve essere canoro e sonoro se vuol davvero meritare un tal nome, mirò sopra tutto a trascegliere le parole, a determinare gli elementi musicali che ciascuna d'esse contiene, a studiare gli effetti armonici che possono ricavarsi dal loro raggruppamento in proposizioni e in periodi. E riuscì veramente a conseguire una venustà, una leggiadria, un' eleganza che invano si cercherebbero prima di questo salutare rinnovamento. Ma fu, in pari tempo, fredda; quasi che lo studio della parola avesse nuociuto all'interna vigoria del pensiero. Non già, si badi, che il pensiero vi manchi; ma esso è attenuato e adombrato dalla ricchezza formale delle immagini e si diffonde per le strofe leggiadre debole, fioco ed incerto come i raggi del sole che, attraverso le stecche delle persiane e i veli e le tendine ed i cortinaggi, filtrano pallidamente in un elegante salotto. Chi entri in questo salotto, anche se goda della sua dolce e misteriosa penombra, ben sente ed intende che non per tal modo potrebbe il sole esercitare sulla natura la sua benefica forza fecondatrice; chi legga quella poesia si accorge con doloroso stupore che la virtù animatrice del pensiero è quasi interamente perduta e che nessuna viva ripercussione si desta nell'animo suo e nessuna traccia profonda e durevole vi s'imprime.

Entrambi questi caratteri si riscontrano nei *Poemi lirici* del Tumiati: ma, fortunatamente per l'autore e per noi, quello che vorrei poter dire carattere positivo, quello cioè che costituisce un merito della poesia contemporanea, è in tutti i poemi; l'altro, che per contrapposto chiamerei negativo, in alcuni soltanto. A persuadersi della rara abilità tecnica del Tumiati e della piena sicurezza con la quale egli padroneggia la lingua e la rima e il ritmo basta aprire il volume alla prima pagina e leggere le seguenti ottave che danno principio al *Giardino delle Esperidi:*

Càlami d'oro semina, o verde Alba,
pei monti su, dove la nebbia fuma:
vèntila bianche rose, o mano scialba,
con lieve crollo, sull'opaca bruma;
e getta al vento sinüosa e falba
la chioma onde l'azzurro si ralluma;
onde palpitan fredde verdi foglie
sul fiume che nell'ombra il gorgo scioglie.

Eracle novo, il fluvial sentiero
io tento, e il mio cavallo se ne va:
lunga corrente il mio cavallo nero
ansando, scalpitando, seguirà.
Su, delle selve nel conserto impero,
l'albero d'oro radioso sta.
Io voglio, fiume, quel tuo lento scorrere,
avanzar, superar, correre, correre.

Una muta di cinque veltri bianchi
frugano, molleggiando, su e giú:
balzano del cavallo ai neri fianchi,
latrano al volo di lontane gru.

Va la muta dei cinque veltri bianchi,
come uno strale diretto lassú,
ove l'albero d'oro una magia
antica aderse nell'antica ombria.

Sono ottave perfette, di una limpidezza, dolcezza e finezza meravigliose; né potrebbero, per nessun rispetto, dirsi inferiori a quelle del Poliziano e dell'Ariosto che sono giunte fino a noi cariche della gloria di tanti secoli.

Ma appunto questo *Giardino delle Esperidi* è uno dei componimenti piú freddi di tutto il volume. Che cosa il poeta abbia voluto in esso significare e quale sia il simbolo che a lui piacque rinchiudere nel cerchio magico delle bellissime ottave, avrebbe certo indovinato ogni attento lettore anche se l'autore non si fosse dato la cura di avvertirnelo; e tanto piú chiaro apparisce il significato intimo del poema, quando si ponga mente alla breve dichiarazione che lo precede: « È questo giardino un « simbolo della vita, e l'albero d'oro, del desiderio umano. Come le Espe- « ridi e il frutto bramato, così svaniscono gl'idoli della nostra carne ». Or questo pensiero è tanto coperto e sopraffatto dall'elemento pittorico e descrittivo che appena traluce qua e là e non riesce a informare di sé, come pur dovrebbe, tutta intera la concezione poetica. Giunti al termine del poema, i lettori, invece di avere acquistato la coscienza della vanità della vita e di sentirsi come sgomenti ed oppressi per la consapevolezza del tragico destino umano che irride i viventi incitandoli perennemente verso desideri irraggiungibili, non provano nessuna commozione e nessun turbamento. Se noi leggiamo qualcuno dei dolorosi canti del Leopardi, tutta l'anima nostra echeggia di quel dolore, e un'ansia veramente c'invade per la felicità che tramonta, per le speranze che cadono, per le illusioni giovanili che si dileguano. Invece, nella poesia del Tumiati, il cavaliere che va, lungo il fiume misterioso, per entro la selva misteriosa, verso il misterioso frutto splendente sempre piú lontano, e vede svanire successivamente le Esperidi, Egle, Erizia, Esperia, Aretusa, e inutilmente le invoca per placare il suo violento desiderio sulle loro forme bellissime, ci lascia (sarebbe vano tacerlo) del tutto insensibili e indifferenti.

Lo stesso potrei osservare a proposito di altri poemi raccolti in questo volume: taluni dei quali, per es. quello che s'intitola *La nave del silenzio* e i due che sono rispettivamente intitolali *Apparizione di Santa Cecilia fra gli abeti* e *La badia di Pomposa*, hanno anche minori pregi formali e, tutt'insieme, non si levano dalla mediocrità. Ma, invece d'indugiarmi a far delle critiche, amo meglio rivolgere subito l'attenzione mia e dei lettori alle tre composizioni che piú chiaramente rivelano il felice ingegno poetico dell'autore e nelle quali, tranne che rispetto ad alcuni particolari di lieve importanza, si può tutto lodare.

La prima di esse è intitolata *Emigranti;* e contiene la semplice e dolente storia di una giovane donna che abbandona la patria, in compagnia del marito e di una bambina, e va, attraverso l'Oceano, ad una lontana terra straniera, in cerca di lavoro, di salute, di gioia. e ivi muore,

d'un tratto, sopra il lido sabbioso, in conspetto del mare deserto, sotto lo sguardo vigile delle stelle. Con un argomento siffatto, un poeta romantico avrebbe imbastito una novella sentimentale, lamentosa, piena di lacrime, di gemiti e di rettorica, strascinantesi languidamente per una serie di versi mal costruiti e simile quasi in tutto ad una volgare narrazione prosastica. Il Tumiati, invece, non racconta, ma rappresenta. Egli coglie alcuni momenti essenziali: il viaggio, fra la nebbia, della ferrea nave su cui si agitano le ombre degli emigranti; l'amore dei due giovani sposi, fiorito prodigiosamente nella terra nativa, fiammeggiante nella miseria, perpetuantesi fino all'estremo distacco; l'arrivo e la dispersione della povera falange dei lavoratori che sperano invano in un avvenire migliore; la súbita morte di Giovanna che si abbatte sul lido fra i pianti della bambina e lo spaventoso sbigottimento del marito. E tutto ravvolge nel soffio di una potente ispirazione lirica, accomunando le cose della natura alla sorte di quegli esseri vivi, facendo che le acque intuonino un canto consolatore, che il sole si affligga per l'avverso fato degli emigranti i quali pur son figli della sua luce, che le stelle « come viventi anime » trepidino per la pietà.

Questo poemetto è, veramente, la celebrazione della bellezza e dell'amore, che, mentre sarebbero degni di godere di una felicità perenne, si fiaccano invece contro la sventura inesorabile. « Teco è l'Amore! », dice il poeta rivolgendosi direttamente, con un bel movimento lirico, alla giovane donna che naviga per l'immenso Oceano;

teco è l'Amore! poiché solo piacque
a lui nel mondo la bellezza tua,
e sdegnoso guardò lungi la terra:
con te migrò sulle deserte acque,
per te guidò la sconsolata prua,
con te volò dei venti sulla guerra.
E gettò nei tuoi sogni le sue stelle,
cullandoti sui palpiti del mare,
come si culla una stanca bambina:
e fuggirono lievi le procelle,
quando disse alle acque di cantare,
con la piú vaga melodia marina.
Senti, cantano l'acque a te d'intorno,
come cantava il tuo bianco telaio
nella vaga penombra vespertina,
nella prima caligine del giorno,
con frullo d'ali fragoroso e gaio
di tortora che a stormo s'avvicina.

E incomincia qui il canto dell'acque, bellissimo, che mi duole di non poter riferire per cagion dello spazio.

Ora appunto dal contrasto fra ciò che è e ciò che vorremmo che fosse, fra la gioventú della donna, cosí bella, amante ed amata, e le brevi

ore assegnate al suo vivere, fra le vaghe speranze che le sorridono pur in mezzo al dolore e la gelida realtà che l'attende, prorompe spontanea la compassione e si origina la mestizia. Non accade forse lo stesso anche nella vita? non ci sentiamo forse commossi e non ci occupa lo spirito una melanconia grave ed amara quando vediamo spengersi e disparire nell'ombra una splendida giovinezza? Né il poeta, che sia poeta davvero e abbia un elevato concetto dell'arte sua, ha bisogno di ricorrere a mezzi volgari e ad ingegnosi artifici per ottener l'effetto medesimo. Basta che egli sappia dal fondo della rappresentazione poetica, non da ragionamenti o declamazioni inopportune, far sorgere dinanzi alla mente del lettore una visione lucida e netta: sicché questi possa liberamente meditare e fantasticare e dalla semplice ma viva impressione estetica innalzarsi al sentimento e alla intelligenza dell'ironia delle cose.

A questo poemetto lirico segue immediatamente l'altro che ha per argomento e per titolo *Parisina*. La cupa tragedia domestica che si svolse nella corte Estense nel terzo decennio del secolo XV è ben nota: ben nota, dico, per l'impressione che suscitò e per il ricordo che ne rimase, non già per abbondanza di particolari storici; ché, anzi, questi particolari sono troppo scarsi di numero e troppo oscuri ed incerti e di età troppo recente perché possan bastare alla nostra curiosità e placare il nostro desiderio. Dai documenti che ci son noti sappiamo soltanto che Parisina Malatesta, seconda moglie del marchese Niccolò III d'Este, al quale andò sposa, appena quindicenne, nel 1418 e dal quale ebbe tre figli, si dilettava molto del suono dell'arpa e amava con passione le cacce e i cavalli. Sembra che verso di Ugo, prediletto figlio illegittimo del marchese, abbia provato da prima un sentimento di odio piuttosto che di benevolenza, e che quest'odio siasi cambiato in amore nell'occasione di un viaggio che, per volontà del marchese stesso, ella fece in compagnia del figliastro. Nel maggio del 1425, scopertasi da Niccolò la colpevole relazione dei due giovani (che fu, a quanto pare, rivelata al proprio signore da un tal Giacomo Rubino detto Zoese), essi vennero chiusi in due differenti segrete del castello e, nella notte dal 21 al 22 maggio, ebbero entrambi mozza la testa. Secondo il racconto drammatico dei cronisti, che è difficile dire quanto sia conforme alla verità, proprio lo Zoese, dopo che già era stato decapitato Ugo, andò a prendere Parisina nella sua oscura prigione. Ella si mosse, appoggiata al braccio di lui, « e, credendo « di essere destinata a sparire in un trabocchetto, avanzava con piede « incerto chiedendo ogni qual tratto se vi fosse giunta..... Domandò, di- « cono, di Ugo, e inteso ch'era morto, replicò: « né io adesso vorrei più « vivere ». Giunta al ceppo, tremò vedendo il sangue già sparso; depose gli « ornamenti, e avvoltasi un drappo al capo, s'inginocchiò porgendo il « collo alla scure » (1).

(1) A. Solerti, *Ugo e Parisina, storia e leggenda secondo nuovi documenti* in *Nuova Antologia*, 1 luglio 1893, p. 77. A questo articolo del Solerti e

Questa la tradizione storica, che un attento esame delle fonti fa ritenere abbia ad essere la piú prossima e la piú corrispondente alla verità del fatto; e dalla quale si discostò alquanto il Bandello nella novella XLIV della prima parte del suo novelliere e risolutamente si dipartí il Byron nel breve poemetto che egli consacrò al colpevole e sventurato amore dei due giovani e che, dal nome della donna, intitolò appunto *Parisina*. Certo, nell'opera del poeta inglese sono molte e grandi bellezze. La dolcezza e la melanconia, quasi presaga, dell'ultimo incontro degli amanti; il sogno agitato e voluttuoso di Parisina che, inconsapevole de' suoi atti, spinta dalla violenza dell'interna passione, abbraccia il marito mormorando il nome di Ugo; lo scatto improvviso e la truce repressa collera del marchese che, a quella inaspettata rivelazione, prima dà di piglio al pugnale, poi, non avendo cuore di uccidere « una cosí bella creatura », tiene fisso sulla dormente il terribile sguardo come se volesse penetrarne tutti i piú segreti pensieri e tutti i piú intimi affetti; l'immobilità della donna che, durante il giudizio, sta, pallida e silenziosa, con gli occhi vitrei e dilatati, da cui sgorgano, di quando in quando, delle lacrime immense; e il successivo smarrimento dell'animo suo per cui ella perde la coscienza esatta delle cose e tutto apparisce « confuso e indistinto al suo spirito disordinato e vagante »; e la sua quasi non umana disperazione che prorompe in un grido « pazzamente acuto, straordinariamente selvaggio » quando la testa di Ugo cade sotto la mannaia lucente; tutto ciò è meravigliosamente espresso, con una bravura insuperabile, con tocchi da grande artista, con quella magnifica sicurezza con la quale gl'ingegni superiori intuiscono e rappresentano. Ma, ciò non ostante, la *Parisina* del Byron non è, nel suo insieme, una vera ed insigne opera d'arte. Vi sono troppe lungaggini, troppi ragionamenti, troppe considerazioni dottrinarie; il discorso di Ugo, petulante e protervo, nel quale egli vanta i propri molteplici pregi e rinfaccia al padre le sue colpe, è appena tollerabile, e sarebbe intollerabile affatto se non si venisse ad apprendere che Parisina era stata, prima, fidanzata di lui; né l'incertezza, in cui piacque al Byron di lasciare avvolta la fine della giovane donna, che « nessuno seppe e nessuno mai saprà » se sia morta di schianto nell'atto stesso che periva Ugo sul patibolo o se abbia dovuto essa pure soggiacere ad una morte violenta o se abbia trascorso i suoi ultimi anni in un convento, straziata dai rimorsi, tra « flagellazioni e digiuni e lacrime insonni », può pretendere a quella drammaticità che si riscontra in cosí alto grado nel racconto dei cronisti ferraresi del Cinquecento. Quanto, poi, al rispetto alla storia (che, certo, non ha che fare col valore estetico, ma di cui, a ogni modo, non è lecito spogliarsi del tutto quando l'argomento che si prende

---

ad un altro che, sullo stesso argomento e con lo stesso titolo, egli pubblicò nel numero precedente dell'*Antologia* medesima, rimando i lettori per le notizie che ho qui brevemente riassunte.

a trattare è un argomento storico), il Byron dimostra di averne tanto poco da non esitare a mettere Azzo in luogo di Niccolò III per la semplice ragione che il nome *Αζζο* si presta meglio dell'altro alle esigenze e alle convenienze della metrica! (1).

Il Tumiati, a differenza del Byron, si tenne fedele alla tradizione; e fece bene: poiché ad un dramma reale, cosí fiero, cosí pietoso, cosí tragico, non c'è motivo di sostituire un dramma immaginario che difficilmente potrebbe, non dico superarne, ma neppure agguagliarne la terribilità e l'intensità. E anche fece bene a non dare a questo suo poemetto carattere narrativo ma piú propriamente e veramente lirico, rappresentando, come negli *Emigranti*, singoli momenti dell'azione che un filo ideale ricongiunge e raggruppa. Innanzi tutto, assistiamo al ritorno di Parisina e di molti giovani ardenti cavalieri da una partita di caccia. La marchesana scende dalla lettiga e passa, avvolta dall'albore lunare, fra gli omaggi e l'ammirazione del suo seguito. Intanto gli scudieri si affaticano intorno agli animali uccisi che macchiano i marmi di sangue; e mentre Ugo zufola lievemente un rondello di caccia, gli si appressa, ad un tratto, il nano e gli fischia all'orecchio:

> A che pensate voi, bel cavaliere?
> io nel sangue mi specchio;

poi, balza come una palla e fa squillare nel buio una sua risata stridula. Quindi il castello piomba, a poco a poco, nel sonno; ma viene tacitamente per le acque dello Scorsuro una barca, nella quale son trovatori che suonano il liuto. Essi vedono sulla torre dei Leoni una bianca figura di donna, e ne cantano con gran gentilezza le lodi sospingendo i loro cuori verso di lei: e Parisina, come accarezzata e blandita dai suoi dolci sogni, « naviga nell'azzurro ».

In questa prima parte già si vede risplendere l'alta beltà della donna e già si presente, per le maligne parole del nano che hanno una profonda significazione simbolica, la prossima sanguinosa tragedia. Nella parte seconda abbiamo dalla bocca stessa di Ugo, che ne fa la confidenza al Contrari, la rivelazione dell'amore, fiorito, subitaneo ed irresistibile, nell'animo dei due giovani Estensi. Il Tumiati, come il Bandello, immagina che la prima spinta al dolce peccato sia venuta, non da Ugo, ma dalla donna. Quale differenza, però, è fra l'uno e l'altro scrittore! e quanto maggior finezza d'arte e di sentimento mostra il poeta moderno di fronte al novellatore cinquecentista! Nel racconto di quest'ultimo, Parisina non è che una volgare e maliziosa provocatrice di lussuria, che eccita Ugo alla colpa (motivo, del resto, assai caro alla novellistica) per mezzo di un lungo

---

(1) Nell'avvertenza proemiale alla *Parisina* è detto: « The name of *Αζο* is « substituted for Nicholas, as more metrical » (*The Works* of Lord Byron, Leipzig, Tauchnitz, 1866, vol. II, p. 432).

ragionamento, persuadendolo, direi quasi, a forza di sillogismi e infiammandolo con audaci e reiterate carezze. Nel poema lirico, invece, del Tumiati la giovinetta sposa di Niccolò III cede all'incanto della primavera, come vinta dal profumo dei fiori, dal volo degli uccelli, dalla limpidezza del cielo, come sopraffatta da un'arcana malia che si sprigiona dalle cose e le occupa i sensi e lo spirito, come obbligata da una forza superiore ad abbandonarsi, d'un tratto, senza parole, fra le braccia dell'uomo che le sta al fianco. — Noi andavamo a Loreto — così narra Ugo al Contrari — ed il nostro cocchio volava per il piano immenso, nello splendore del maggio; Parisina sembrava fiorire di letizia inusata; e la terra sognava.

Sogni e sogni parevano giorni e notti: non era
che un respiro di labili imagini la vita.
Parisina pareva ebbra di primavera,
ebbra di aromi era la pianura infinita.
Tremidava una musica nel ciel di fiordaliso...:
un fremito d'amore la sua gola costrinse:
e abbatté sul mio cuore il volto d'improvviso,
con impeto ribelle, e a me tutta s'avvinse.

Così la colpa, che il poeta sfiora con mano leggera, è quasi purificata e idealizzata; e Parisina non appar già, come nel Bandello, una rea femmina ma solo una fragile creatura che, se troppo subisce il fascino della bellezza, della gioventù e dell'amore, e se, per effetto di questa sua fragilità, cade in un errore gravissimo, non è però indegna di indulgenza benevola e di accorato rimpianto.

Nella terza parte scoppia come folgore il dramma. È una notte di maggio: uomini e donne del popolo danzano lietamente al suono di pifferi e di ribechini; e fra loro si aggira il nano che sibila una sua perversa canzone, quasi preannunzio dell'avvenimento doloroso:

Una notte camminava
di primavera, l'Amore,
e delle stelle mirava
l'ardore:
e cascò dentro una fossa,
piena d'ossa,
l'Amore!

A un tratto, squilla tra la folla danzante un grido. Non è, come nel Byron, il grido di Parisina; è invece il grido di un paggio che reca la notizia della sua fine:

Morta è nostra signora
nella torre leonina,
morta è Parisina!

Tutti gli si fanno d'attorno, atterriti ed ansiosi; ed egli cosí racconta:

Io dormiva; ed ecco viene
su, Zoese a risvegliarmi.
Apro gli occhi: Che volete?
— Presto, giú nelle prigioni,
da Madonna discendete.
Scendo al buio... e sento il ringhio
della segreta di ferro:
guardo e vedo con Zoese
incurvarsi qualche sgherro.
Dalla segreta, a carponi,
esce Madonna, piú bianca
della neve; ed io m'avvinghio
singhiozzando ai suoi ginocchi;
e la guardo... Ella sorride
con le lacrime negli occhi.
E la seguo. Ella mi dice:
Dimmi tu quando al trabocco
sarò giunta. — E camminava
brancolando: dubitava
che s'aprisse il suolo, sotto
i suoi piedi, ogni momento...
E frattanto, si levava
ogni gioia, con un lento
lento gesto di regina
che va a morte... le sue gemme,
i suoi veli, e a me li dava.
Io tremava e singhiozzava.
Ma di fronte a sé innalzata
balenar vide la scure...
e comprese che non sola
alla morte era serbata.
Esclamò: Niente mi resta!
e si avvolse con le trine
bianche, rapida, la testa.
Io la vidi, con la bella
nuca bianca, trepidare
nell'attesa della scure...;
ma non piú seppi guardare!

Alle quali parole del paggio tutti fremono di stupore e di orrore, e corrono poi verso il castello per imprecare contro il marchese omicida e per contemplare ancora una volta gli spenti occhi di Madonna.

Per verità, chi volesse giudicare un'opera d'arte a stretto rigore di logica troverebbe assai da ridire su questa intromissione del paggio e sulla sua partecipazione al tristissimo fatto; e non avrebbe torto, quantunque un libro recente, che è stato accolto con plauso quasi generale, sia corso audacemente in guerra contro la cosí detta critica razionali-

stica (1). Appare, infatti, tutt'altro che verosimile che lo Zoese sia andato a destare il giovane paggio e lo abbia condotto nella prigione per farlo assistere al supplizio di Parisina; né si riesce ad intendere quale sentimento e quale scopo abbia potuto indurre il delatore carnefice a ricercar testimoni di una sanguinosa esecuzione che, come fu rapida e tremenda, così doveva rimanere avvolta nell'ombra più densa e nel più cupo mistero. La sostituzione, insomma, del paggio allo Zoese delle cronache fa l'effetto di un artificio che l'autore abbia immaginato per aver modo di far narrare al popolo ferrarese e di far sapere ai lettori come morì Parisina in quella notte fatale. Ma, con tutto ciò, possiamo perdonare al Tumiati questa lieve incoerenza in grazia dell'efficacia rappresentativa che egli ha saputo raggiungere: efficacia alla quale non è estraneo il metro da lui prescelto, l'ottonario, che è il verso popolaresco per eccellenza, usato, nelle letterature neo-latine, non tanto a significare l'espansione lirica del sentimento, quanto, ancor più, a trattar soggetti di carattere narrativo ed epico.

La quarta e ultima parte del poemetto è la glorificazione, diciamo così, cavalleresca di Parisina. Mentre il popolo grida

contro il bieco sire,
piangendo la sua dolce visione,

e mentre il marchese, chiuso nel suo palazzo, piange il figlio ucciso, si adunano intorno al cadavere della donna, come evocati prodigiosamente dalla coscienza e dal sentimento popolare, tutti i cavalieri delle leggende. Essi vengono dalla Cornovaglia e dall'Armorica, e, insieme con essi, viene dall'isola d'Avalona re Artú. I grandi eroi favolosi fremono intorno alla salma e pregano:

— Parisina che vaga nell'Oceano
delle nuvole a te venga, o Signore.
Parisina sommersa nei tormenti
tenebrosi, chiamiamo a te, o Signore.
Parisina rapita via dai venti
procellosi, chiamiamo a te, o Signore.
L'anima sua dispersa nei tormenti
invisibili, a te venga, o Signore.

E dopo questa calda preghiera, nella quale, per l'insistente ripetersi dell'invocazione al Signore, sembra di udire come l'eco di quella che il

---

(1) Alludo al volume di G. Fraccaroli, *L'irrazionale nella letteratura*, Torino, Bocca, 1903. Molte le lodi che gli sono state tributate; ma si vedano le giuste considerazioni e obiezioni di Rodolfo Renier nel *Fanfulla della Domenica*, 24 maggio 1903, e le non meno giuste riserve di Benedetto Croce in questa stessa rivista, a. I, fasc. 4, pp. 282 sgg.

« vol di spirti » scortante a Dio l'anima di Carlo Alberto innalza per il re defunto nel *Piemonte* di Giosue Carducci, re Artú spezza la sua spada, la compone in croce sopra la morta e dice agli eroi:

— Voi che lanciaste sulle spade l'anima
serenamente, senz'odio e senz'ire;
Voi che cantaste d'amore e di lacrime,
pregate, sulle spade e sulle lire!

Cosí il nome di Parisina, come l'autore stesso dichiara nell'avvertenza premessa a questo poema lirico, viene veramente « sollevato nel cielo delle leggende ».

L'ultimo dei componimenti poetici su cui intendo di richiamare in modo speciale l'attenzione dei lettori è intitolato *Morte di Bajardo*. Il cavaliere di Carlo VIII, di Luigi XII e di Francesco I, che prese parte a tante battaglie, che acquistò tanta gloria, che diede tante prove di valore, di cortesia, di saggezza, di probità, di liberalità, che fu pianto e onorato dai suoi stessi nemici i quali, dopo la sua morte, ne imbalsamarono il corpo e lo portarono con gran pompa nel Delfinato, suo paese nativo (1), è qui degnamente glorificato dall'arte. Con grande abilità e finezza il Tumiati evoca e intreccia, nella prima parte del poema, ricordi d'amore e di guerra, sicché risplenda nel verso la luce della cortesia e dell'affetto e vi risuoni e fiammeggi l'impeto delle battaglie fragorose. Bajardo viene sui monti della Savoia a risognare per l'ultima volta le ore divine della sua gioventú; narra allo scudiero Jeffroy come si urtassero le schiere nemiche sui campi di Marignano e come al termine di quell'epica pugna egli armasse cavaliere Francesco I; poi discende con Jeffroy alla pianura per andare a compiere la sua ultima impresa di guerra.

E lo segue, cantando una minaccia,
colei che nessun brando può ferire,
colei che stringe d'ogni vita il groppo,
colei che impiomba le piú forti braccia,
che tende l'arco senza mai fallire.
Ella segue il guerriero a gran galoppo.

Intanto i pastori, chiusi nelle loro capanne, accolti intorno al focolare, mentre fiocca la neve e sibila il vento, narrano il nobile amore che Bajardo provò per una dama bellissima quando venne, paggio ventenne, alla corte del duca di Savoia.

---

(1) In una lettera all'imperatore, del 5 maggio 1524, Adrian von Croy scrive: « Combien que... fut serviteur de vre ennemi, si a ce este dommaige de sa mort; « car cestoit ung gentil chevalier bien aime dung chacun ». V. G. De Leva, *Storia documentata di Carlo V*, vol. II, p. 209 n. 1.

Se noi pensiamo alla condizione rustica dei narratori, non possiamo liberarci da un senso di meraviglia e, starei per dir, di fastidio, poiché in quel racconto non vi è nulla di popolare e di spontaneo, nulla che ricordi la semplice e bonaria intonazione delle novelle e leggende che fiorirono e fioriscono sulle labbra del popolo. Il poeta si è completamente dimenticato della sua stessa finzione, ha posto sé medesimo in luogo dei suoi personaggi, ha sostituito la sua raffinata personalità di uomo e artista moderno a quella, necessariamente schietta e rude, dei poveri e modesti montanari che introduce a parlare. Ma se dimentichiamo anche noi, in questa parte, la coerenza e la convenienza, ammireremo, senza esitazione e senza restrizione, il bellissimo tratto di poesia lirica, dov'è una grande dolcezza, una squisita armonia, una mestizia soave, delicata e profonda. Si veda, ad es., la strofe nella quale i pastori, dopo aver narrato dell'arrivo di Bajardo al castello, dicono la vera cagione della sua venuta:

Perché venne? Lo disse la madreselva in fiore
alle ginestre: venne pellegrino d'amore.
Lo dissero, nel folto del bosco, allegri stuoli
col trillo delle gole, col palpito dei voli;
lo disse la canzone di letizia ripiena,
che s'alzò dal balcone, nella notte serena.

E si veda quest'altra strofe nella quale il sentimento amoroso è espresso per via di gentilissime imagini:

— S'io t'amo — gli diceva Madonna, con le belle
sue pupille recline — s'io t'amo, anco le stelle
del cielo e le foreste per te muoion d'amore:
quando vedi tremare una stella, è il mio cuore. —
Tremavano le stelle e tremava ogni ramo,
se Madonna diceva con le sue labbra: — Io t'amo.

Dopo l'ultimo sogno, la morte. Il Tumiati non ha rappresentato direttamente la ritirata dell'esercito del Bonnivet incalzato dalle truppe imperiali e la morte di Bajardo ferito d'un colpo d'archibugio al passar della Sesia; si le ha fatte narrare, alla corte di Francesco I, nel parco di Fontainebleau, da alcuni guerrieri di Giovanni de' Medici che egli immagina sian venuti a portare al re la spada dell'eroe dopo averne deposto il corpo nell'avita contrada. E ciò ha dato origine a un contrasto quanto mai felice ed efficacissimo fra le due parti nelle quali viene ad essere, non materialmente, ma esteticamente suddivisa la seconda parte del poema. Da prima ci avvolge come un nembo di luce, di gaiezza, di giocondità, di splendore: scintillano sulle mense anfore d'argento e calici dorati colmi di vini generosi; brillano le magnifiche vesti dei gentiluomini, delle gentildonne, dei prelati; Clemente Marot recita una sua ballata dei gigli d'oro nella quale è felicemente riprodotta la grazia squisita, la fine arguzia, la preziosità elegante, la delicatezza leggera del poeta

francese; tutto par che sorrida in una folle e dolce spensieratezza che induce all'oblio dei mali e delle miserie della vita. Ma non appena viene annunziato a Francesco I l'arrivo della scorta italiana che gli reca la spada di Bajardo, cambia repentinamente la scena. Basta il nome del morto eroe perché si dilegui ogni allegrezza e, nel rifiorire improvviso del rimpianto per la perdita di così gran cavaliere, si accendono le ire contro coloro che ne furono causa. Il re scaglia lungi la coppa che teneva levata « spumeggiante e bionda »; infrange il vasellame e scompiglia le mense; va, seguito dai suoi, fra le vecchie piante di Fontainebleau, dove si trovano i guerrieri del Medici; li investe con parole frementi:

Siete voi, la schiera
che a Bajardo la morte fulminò?
Benvenuti voi siete, per la spada
di San Michele! Dite, chi v'invia?
È Carlo Quinto, che per tale strada
i miei dominii perlustrando spia?

Ma questa violenta apostrofe non turba quei rudi uomini di guerra. Tutti chiusi nella nera armatura, calmi, austeri, magnifici nella serena compostezza della persona, rispondono brevi, semplici, dignitose parole:

Dalla terra d'Italia, a te rechiamo
di Bajardo la spada, o re di luce!
Noi dalle Bande Nere a te veniamo
che Giovanni de' Medici conduce.
E se la morte, che da tutti noi
respira dalle insegne alle visiere,
non troppo adombra i fiordalisi tuoi,
abbi il saluto delle Bande Nere!

E già l'ira del re si placa; e dà luogo a un vivo, intenso, accorato desiderio di conoscere come Bajardo morí. La narrazione che i guerrieri italiani fanno di questa morte dolorosa è piena di una tristezza solenne e vale, piú di qualunque lode, a mettere in rilievo le superiori virtú del nobile cavaliere francese. Lui piange il fido scudiero Jeffroy; lui onorano in silenzio, frenando a stento le lacrime, i nemici vittoriosi che piegano reverenti i ginocchi; a lui vengono Ardea di Lugo e Bianca da Forlí e Agata di Ferrara e Diamanta di Siena, quattro cortigiane passate senza timore fra schiera e schiera

per poter rivedere
le sue sembianze amate,
per baciargli le piaghe ad una ad una;

dinanzi alla sua spoglia mortale, Giovanni de' Medici intima che pieghino a terra tutti i vessilli dell'impero. È una glorificazione magnifica del-

l'eroe, la quale raggiunge il piú alto grado d'efficacia e di bellezza al termine del racconto che non posso fare a meno di riferire:

E Diamanta disse allora: — Io vado
a cercargli dei fiori e degli aromi
in riva al fiume: venite con me? —
S'asciugava le lacrime, ed insieme
alle donne, cercammo fiori e aromi,
tutti ancora stillanti di rugiada,
per il tuo morto cavaliere, o re!

L'alba di primavera
sospirava sul fiume e nelle chiome
delle roveri un flebile lamento:
con carezza leggiera
mormoravano gli alberi il suo nome.
Ai brividi del vento,
si scioglievano lagrime nei fiori,
che portavamo sovra i nostri cuori,
per il tuo morto cavaliere, o re!

E ancora, ancora, fino alle correnti
vostre, traverso i monti, per le spiagge,
sovra un carro di guerra lo scortammo,
tutto ravvolto negli aromi aulenti,
tutto coperto di rose selvagge:
albe, tramonti, notti salutammo,
per il tuo morto cavaliere, o re!

Qui il poeta ha sentito potentemente il soggetto, ha saputo trovare ad esso l'espressione estetica piú conveniente ed è riuscito a trasfondere nei lettori quella commozione che dové senza dubbio agitare il suo spirito quando egli fissava nel verso l'immagine che gli era balenata al pensiero.

Concludendo, questo volume di *Poemi lirici* è tale da far molto onore a chi lo scrisse; quantunque non tutti i componimenti in esso raccolti abbiano lo stesso pregio e meritino lo stesso riguardo. Dove il Tumiati ha voluto fare della pura arte simbolica è riuscito assai meno felicemente: certo, per effetto della *maniera* che egli si era proposto di seguire e della quale sono essenziali caratteristiche, oltre che la perfezione estrinseca delle voci e dei suoni, l'intrinseca indeterminatezza, imprecisione, oscurità dei concetti. Ma dove s'è accostato piú alla realtà, dove s'è direttamente inspirato alla vita o alla storia, dove ha inteso a plasmare e delineare figure e immagini concrete, ha fatto opera di vera poesia: liberandosi di tutti gli elementi viziosi e necessariamente caduchi del simbolismo e accogliendone la parte migliore da cui derivarono all'arte moderna innegabili e non cancellabili benefizi.

IRENEO SANESI.

GEORGE SAINTSBURY. — *A History of Criticism and Literary Taste in Europe from the earliest texts to the present day.* — Vol. II, from the Renaissance to the decline of XVIII century Orthodoxy. — Edimburgo e Londra, Blackwood, 1902 (pp. XII-593, 8.°).

Questo secondo volume dell'opera del Saintsbury mostra anche più chiaramente i pregi che già apparivano nel primo: una lettura estesa e sempre, o quasi sempre, condotta sulle fonti originali; un fine senso letterario; un modo di scrivere nervoso ed arguto, da esperto letterato. Noi italiani ritroviamo inoltre, in questo secondo volume, una larghissima notizia dei trattatisti, retori e critici italiani dal secolo XV al principio del XVIII: scrittori fino agli ultimi anni poco o punto considerati e sui quali il primo saggio notevole e comprensivo è stato l'eccellente *History of Literary Criticism in the Renaissance* dello Spingarn (1899).

Ma, innanzi al grosso volume, ricco di tanti pregi particolari, noi siamo costretti a ripetere le riserve, che già altra volta manifestammo, sul disegno dell'opera del prof. Saintsbury. Comprendiamo che l'autore, ch'è uomo di spirito, potrà dirci ciò ch'egli dice a proposito dello Spingarn: « La vostra concezione della Storia della Critica non è la mia, appunto come, senza dubbio, la mia non è la vostra! » (p. 3 *n*). Se non che, al disopra delle opinioni e delle vedute individuali, della opinione *vostra* o *mia*, è pure, crediamo, qualcosa che ha valore oggettivo; e sarà lecito perciò domandare quale, tra i varii modi di concepire la Storia della Critica, sia poi quello giusto, e da adottare.

Altrove noi abbiamo cercato di mostrare che per Storia della Critica non può intendersi se non o la Storia delle teorie e idee letterarie ed artistiche, ovvero la Storia dello *spirito critico in atto*. E giacchè la Storia delle idee letterarie e artistiche non è altro se non la Storia dell'Estetica, resta il secondo senso come proprio di un lavoro, ch'è ancora in gran parte un desiderio (1). Ma il Saintsbury ha concepito una Storia della Critica che non è nè la prima nè la seconda cosa, ed è una terza cosa, difficile a definire, tranne che non si voglia considerarla come una dotta *causerie*, fatta con molta libertà e non senza capriccio, su argomenti varii e su gruppi di scrittori e di opere alquanto arbitrariamente scelti.

Prendiamo come esempio un brano qualsiasi, l'ultimo capitolo del terzo libro, in cui, dopo che si è studiata la critica del secolo XVIII negli inglesi e nei francesi, si viene a studiarla presso le altre nazioni. Il Saintsbury intende per queste altre l'Italia, la Spagna e la Germania: l'Italia ha qualche interesse, almeno al principio del secolo; la Spagna ne ha ben poco in tutto il corso di esso; la Germania invece si prepara allora ad uno slancio, che diventa amplissimo con la rivoluzione romantica.

---

(1) *Per la storia della Critica e Storiografia letteraria*, Napoli, 1903.

Per ragioni che non occorre investigare — traduciamo, riassumendo, dal Saintsbury, — l'Italia ebbe ai principii del secolo XVIII un considerevole risveglio di spirito critico, rappresentato dal Gravina, dal Muratori, dal Crescimbeni e dal Quadrio. Il primo è un vero critico, di grande abilità, se non sempre ben diretta; il secondo anche ha del critico vero, con un'erudizione sorprendente; il terzo è autore della prima vera storia di una letteratura nazionale; il quarto è il primo, se non sicuro, pioniere, nella via di una ricerca letteraria generale e comparativa.

E, fermandosi su ciascuno di essi, il Saintsbury nota che il Gravina, nell'insieme della sua opera, fa l'impressione di non avere ancora *trovato la sua strada*, benchè sia più prossimo a trovarla di altri scrittori posteriori: — che la *Ragion poetica* è un interessante labirinto di propositi contradittorii: — che vi appare il carattere fortemente scolastico del serio ingegno italiano nei capitoli introduttivi sul vero e il falso, il reale e il finto, l'idolatria e le favole: — che l'ammirevole descrizione del valore poetico di Omero è controbilanciata, qualche pagina dopo, da una lotta contro la *perniciosa turba de' Romanzi*: — che il Gravina insiste nello studio dei generi, ma dà importanza al giudizio popolare (e qui una breve digressione sul valore, di solito trascurato, del giudizio popolare): — che la maggior parte dell'opera del Gravina è una rassegna storica dei poeti, con giudizii alquanto tradizionali, ma quasi sempre sani: — che ha il merito di non trascurare coloro che poetarono in latino nei tempi moderni: — che ha pur l'altro merito di giudicar favorevolmente il Folengo, scrittore tutt'altro che di facile comprensione pel secolo XVIII: — che il Gravina ammira Dante, e la sua difesa della rima è assai divertente e risponde ad un uso del secolo XVIII, che faceva la difesa di tante cose che non ne avevano bisogno: — che ha osservazioni eccellenti sul *De vulgari eloquentia*, e a Dante consacra la maggior parte del secondo libro, passando rapidamente sugli altri poeti: — che, per altro, il più interessante giudizio critico del Gravina può rinvenirsi nella breve lettera latina al Maffei *De Poesi* sul Della Casa, *qui alter potest haberi a Petrarca Lyricorum princeps*; detto ardito, ma non difficile a giustificare circa l'autore dell'*Errai gran tempo* o di *O sonno o de la queta*.

Passando al Muratori, il Saintsbury ricorda che la *Perfetta Poesia* ebbe influenza sullo spagnuolo Luzán: — osserva che è un libro, per rispetto ai suoi tempi, assai buono: — che accoglie la nozione del *buon gusto*, escogitata nel seicento: — che pretende esser la Poesia figlia ed ancella della filosofia morale, nel qual caso (aggiunge il Saintsbury) bisogna malinconicamente ammettere che la madre troppo spesso non è onorata dalla figliuola e che il servigio è non di rado poco profittevole: — che, per altro, tratta a lungo della fantasia, e forse per questo lato non fu senza influenza sull'Addison: — che, nel terzo libro, si mostra liberale nella questione dell'utile e del dilettevole, e discute dei difetti del poeta e delle varie parti della poesia con senno e aggiustatezza: — ma che tutto ciò è ancora troppo vago, e il Muratori cade nell'antico equi-

voco di dar come sicuro che la *poesis* possa essere spremuta e distillata dal *poeta* e dal *poema:* — che l'errore è, in certo modo, riparato nel séguito, e il complesso costituisce un libro tutt'altro che dispregevole. La principale deficienza (comune anche al Gravina) è nella mancanza di una critica comparata, o almeno di un tentativo di studiar la letteratura nel suo insieme.

Del Crescimbeni e del Quadrio il Saintsbury osserva che sono più liberi da quest'ultima deficienza, quantunque non ne siano liberi del tutto; ma che, d'altra parte, hanno minor dose di vero spirito critico: — che il contenuto dell'opera del Crescimbeni: *La bellezza della volgar poesia*, è indicato dal suo titolo, e non è privo di pregio, quantunque troppo simile a contenuti già esaminati, onde non occorre fermarcisi a lungo: — che, oltre l'enumerazione delle bellezze poetiche e la trattazione dei generi, il libro offre una pregevole enciclopedia letteraria con estratti di poeti, comenti ed indici. Del Quadrio si mette in rilievo l'ampiezza dell'opera, in sette grossi e fitti volumoni in quarto, che abbracciano entrambe le parti della vecchia poetica del Patrizi, la *disputata* e l'*istoriale:* — si osserva che la buona fede e la scarsa giudiziosità di alcune sue trattazioni può esser documentata dalla parte concernente la letteratura inglese, dei cui poeti lirici non conosce se non Gower, un « Arthur Skelton » e « Wicherley », etc. etc.: — che del resto non si può ridere del Quadrio, o, se si vuol ridere, bisogna farlo con garbo e in forma molto blanda, giacchè tutti, più o meno, sbagliamo nel parlar di letterature straniere: che è notevole l'essersi il Quadrio volto alla letteratura comparata, e nel tempo stesso l'essere rimasto impigliato nei *generi*, la mania delle divisioni e suddivisioni dei quali non può esser meglio illustrata che dall'opera di lui: — che, infine, quantunque e il Crescimbeni e il Quadrio fossero ingegni inferiori al Gravina e al Muratori, i risultati delle loro opere ebbero maggiore importanza critica *generale*, pel gran materiale che essi raccolsero.

Qui mi fermo, ed invito a considerare la *connessione* delle idee esposte dal Saintsbury. Se egli si proponeva di farci conoscere le teorie estetiche di quei quattro scrittori italiani, bisogna convenire che ne ha detto troppo poco, ed insieme ha messo in rilievo troppe cose estranee. Se si proponeva di farci conoscere il loro modo di giudicare in concreto, è da ripetere, per un altro verso, la stessa osservazione. L'atteggiamento critico del Gravina, del Muratori, del Crescimbeni e del Quadrio risulta tutt'altro che nitido e spiccato. Certamente, le notizie e le riflessioni che il Saintsbury infila l'una dietro l'altra sono, prese una per una, esatte e spesso acute; ma non rispondono a un fine, a un disegno determinato. Sembra talvolta quasi come il Saintsbury scriva delle piccole recensioni di libri contemporanei: il che si vede anche dall'abbondanza delle frasi generiche di lode e di biasimo, le quali, se possono servire opportunamente a raccomandare o a screditare un libro nuovo nell'annunciarlo al pubblico dei lettori, sono fuori di luogo in una storia delle idee.

Io potrei, specie per la parte italiana, indicare parecchie aggiunte e qualche correzione al lavoro del Saintsbury; e, per limitarmi all'esempio addotto, potrei domandare perchè non abbia parlato del primo e più importante opuscolo del Gravina, il *Discorso sull'Endimione;* e perchè non si mostri informato della copiosa letteratura critica, italiana e straniera, sullo stesso autore (Balsamo, Stein, Reich, Croce, Galletti, etc. etc.); e perchè non abbia tenuto conto di ciò che sull'influenza del Muratori, sul Bodmer ed altri scrittori tedeschi ha scritto ampiamente il Donati; e perchè per la conoscenza che i critici italiani del settecento ebbero delle letterature straniere non sia ricorso a lavori come quelli del Thiemann, del Flamini, del Cian, del Farinelli; e come mai, dopo i quattro scrittori sopramenzionati e il Metastasio (1), egli non trovi altri critici italiani notevoli, sembrandogli che i Palesi, i Salio, i Zanotti, i Denina abbiano interesse solo per gli studiosi di letteratura italiana, quasi non vi siano, nel secolo XVIII, critici come il Calepio (autore del *Paragone della poesia tragica* etc., citato a p. 554), il Baretti, il Cesarotti, il Bettinelli ed altri; e perchè abbia omesso pensatori e critici dell'importanza del Vico e di Antonio Conti. Potrei riempire molte pagine di siffatti appunti, per tutto il corso del volume. Ma, se facessi questo, avrei torto. Le omissioni indicate potrebbero considerarsi come dei difetti *solo rispetto ad uno scopo determinato;* e per l'appunto questo scopo determinato manca nel libro del Saintsbury, che per ciò sfugge a simili critiche.

Accettiamolo qual è, giacchè è fatto così, e l'autore non è più in tempo per mutare strada, e del resto non ha nessuna voglia di mutarla! Così com'è, è sempre un libro istruttivo; e forse il suo interesse crescerà nel terzo volume, dove si tratterà del secolo XIX, il secolo che ha visto

---

(1) A proposito del Metastasio, — del cui lavoro intorno alla poetica aristotelica il Saintsbury dice giustamente ch'è un eminente esempio di quello stare fra due opinioni che si osserva più volte nella storia della poetica, — colgo l'occasione per menzionare il libro recente di Paolo Arcari, *L'arte poetica di Pietro Metastasio,* Saggio critico, Milano, Libreria editrice nazionale, 1902 (16.°, pp. 251), che espone e discute a lungo l'edifizio precettistico del M., le sue idee sull'*aria* nel melodramma, e sulla *pratica delle tre unità,* ossia alcune parti dell'*Estratto* metastasiano. Si ha certamente ragione di compiacersi della frequenza con cui ora cominciano a pubblicarsi lavori sulla storia della poetica. Ma perchè questi lavori riescano utili, a me sembra che non bisogni mai perder di vista lo scopo di essi, ch'è di stabilire quel tanto che ciascun autore contribuì al progresso delle teorie letterarie ed estetiche. E sarebbe perciò desiderabile che non s'insistesse troppo sulle discussioni e le divergenze nel modo d'intendere i singoli *precetti:* discussioni e divergenze, ch'erano affatto arbitrarie essendo arbitrario il punto di partenza dal quale i disputanti movevano, e che quindi son prive di vero interesse storico. Nell'esaminare quei vecchi libri noi dobbiamo misurarli col criterio di *ciò che per noi è realmente importante,* non di *ciò che sembrava importante* ai loro autori. Altrimenti, si naufraga!

pel primo esempii di una vera e compiuta critica letteraria. Il Saintsbury ha un accenno (p. 546) all'*infecondità* dell'Italia nella critica letteraria dopo il breve risveglio di sopra esaminato: bisogna venire, egli dice, sino ai contemporanei (e qui la regola del silenzio sarà spesso comandata) per trovare eredi delle glorie dei Castelvetro e dei Patrizio, « se pure se ne troveranno ». — L'Italia ha avuto nel secolo XIX un notevole movimento *romantico:* ha avuto una vera rivoluzione, d'importanza se non d'efficacia internazionale, nell'indirizzo della critica letteraria, per opera di Francesco de Sanctis: ha avuto, negli ultimi trent'anni, un'abbondante produzione critico-filologica. Il Saintsbury, senza dubbio, prima di giudicar della parte dell'Italia nella storia della critica moderna, studierà tutto ciò con la diligenza con cui ha frugato i nostri vecchi scrittori del quattro e cinquecento; e forse troverà qualcosa di meglio che non dei semplici eredi delle glorie dei Castelvetro e dei Patrizi.

B. C.

FRANCESCO ORESTANO. — *Le idee fondamentali di Fed. Nietzsche nel loro progressivo svolgimento.* — Palermo, A. Reber, MCMIII (8.°, pp. VIII-359).

La sventura maggiore del Nietzsche come filosofo è stata, dopo la pazzia, la sua fortuna. Per qualche anno gli è accaduto di essere il pensatore di moda, l'oracolo dei letterati, il fornitore di frasi ad effetto dei cenacoli esteti. C'è stata una quantità di gente che credeva di capire il filosofo perchè amava l'artista, e questa ammirazione, diciamo così « letteraria », lo facevan sospetto ai filosofi puri. Nè gli uni nè gli altri avevan torto del tutto. Se Nietzsche ha troppo amato le idee per essere un poeta intero, è stato troppo « scrittore » per rispondere al tipo spinoziano e kantiano dell'*homo rationalis.* Era necessario che i filosofi e sopratutto i professori di filosofia — razze nemiche e diverse, direbbe il maligno Schopenhauer — facessero il viso dell'arme a questo appassionato scuotitore che andava vestito d'immagini più che di formule, ed amava più i colpi di scure che i sillogismi.

Dall'altra parte s'andava all'opposto, e gli artisti e i letterati giovini, sedotti dalla forma misteriosa e violenta e dal fascino del messianico Zarathustra, mostravano la loro mediocre cultura speculativa proclamandolo il più avanzato e il più originale de' filosofi de' nostri tempi.

Il Nietzsche veramente non è tale, ma non è neppure, come vorrebbe qualche critico attaccato alle forme, un letterato immaginoso, camuffato da pensatore. Nietzsche resta un filosofo, non completo e nuovo, se volete, ma pur sempre filosofo. Non è stato nè un gran metafisico nè un gran gnoseologo: d'accordo. Non ci ha dato una nuova *Weltanschauung*, perchè l'idea del perpetuo scorrere delle cose non è sua e l'idea dell'eterno ritorno non è nè sua nè sostenibile. E neppure ci ha data una nuova teoria

della conoscenza, perchè egli ha oscillato tra l'agnosticismo kantiano e lo gnosticismo volontarista schopenhauriano per finire al fenomenismo radicale ch'è un ritorno alla posizione del senso comune. Ma è stato un *moralista* pieno di forza, d'impeto e di grazia bizzarra. Ha detto delle cose che sentiva fortemente e che amava in una forma forte e che si fa amare: questa per me la ragione unica delle sua popolarità.

Ed oggi, sminuito l'entusiasmo compromettente dei letterati, anche i filosofi di professione tornano a lui e la *Nietzsche-litteratur* si arricchisce ogni anno di studi d'ogni paese e d'ogni natura. Anche l'Italia, pur in ritardo, ha dato la parte sua e dall'articoletto di Em. Morselli del 1894 al libro recente dell'Orestano è stato grande il cammino. Avevamo sul Nietzsche un buon libro, giunto agli onori di una seconda edizione, quello di E. Zoccoli (Modena, 1898 [1] — Torino, 1901 [2]). Ma è un libro, se così posso dire, piuttosto critico e statico, cioè che guarda il pensiero del Nietzsche come un insieme sistematico e si preoccupa soprattutto di ricercarne il valore. L'Orestano ha avuto opposte intenzioni e il suo libro è riuscito piuttosto dinamico ed espositivo. Egli ha voluto seguire, fin che gli è stato possibile, la formazione, lo svolgimento, il rivolgimento delle idee nietzschiane, mirando più a metterle direttamente sotto gli occhi che a farci sopra della critica. La critica la fa, ma breve e in coda all'opera ed è piuttosto riassunto che valutazione. Così il meglio e il più del libro (pp. 45-322) non fa che presentare, con citazioni e compendi, il più importante del pensiero del filosofo di Röcken negli anni della sua vita creatrice, cioè dal 1869 al 1888. Questi venti anni, intensi di pensiero mobile e continuo, vengono spartiti dall'Orestano in quattro periodi.

Il primo va dal 1869 al 1876, cioè dalla prolusione *Homer und die classische Philologie* al *R. Wagner in Bayreuth*, e comprende fra gli altri il *Die Geburt der Tragödie* e tutte le *Unzeitgemässe Betrachtungen*. « Gli argomenti più importanti che occupano il Nietzsche in questo periodo, scrive l'Orestano, sono l'ellenismo e le questioni della cultura nazionale tedesca, nelle quali si mantiene in un certo rapporto di dipendenza con Schopenhauer e con Wagner » (21). Il secondo va dal 1876 al 1879, comprende il *Menschliches*, *Allzumenschliches* e il *Wanderer und sein Schatten*, e segna lo stacco dai due « educatori », e la ricerca di una via propria. Il terzo (1880-1885) rappresenta forse il culmine dell'attività intellettuale del Nietzsche e conta la *Morgenröthe*, *Also sprach Zarathustra*, la *Gaya Scienza* e la scoperta dell'eterno ritorno. Il quarto va dal 1885 alla pazzia (1888) e si potrebbe dire il tentativo della sistemazione definitiva delle idee sue, non senza però prolungamenti e mutazioni. Infatti a questo appartengono il *Jenseits von Gut und Böse*, la *Genealogie der moral* e il principio della grande opera, rimasta incompiuta, sulla *Wille zur Macht*. L'Orestano dà una grande importanza, e con ragione, a quest'ultimo periodo. Secondo tutti coloro che hanno scritto su Nietzsche, il suo pensiero è rappresentato soprattutto da Zarathustra. Ora questo, afferma l'Orestano, « appartiene a una fase di pensiero che Nietzsche

ha oltrepassato » (244). E le maggiori ragioni sono: che il filosofo prende per suo obbiettivo principale, non più la distruzione dei vecchi valori, ma la « rivalutazione di tutti i valori » e ch'egli abbandona quasi la teoria del superuomo. « La parola superuomo non ricorre nelle opere successive al *Zarathustra* che rarissimamente, una diecina di volte in tutto, ed ha perduto quel senso specifico che ha nel libro di Zarathustra.... Superuomo significa tanto quanto uomo superiore, nè denota più una specie oltreumana, ma è il simbolo di un tipo umano più forte, più possente, dominatore » (247). E fa nello stesso tempo una critica dell'evoluzione, cioè proprio di quella dottrina che era l'unica base scientifica della sua profezia. Insomma le idee più popolari del Nietzsche non appartengono al suo pensiero definitivo, e lo *Zarathustra* è soprattutto un'opera artistica e negativa ch'è stata, non del tutto negata, ma oltrepassata nel periodo ultimo più sistematico e costruttivo. Su questo punto come su altri ciò che si può dedurre da questo libro è che il Nietzsche comune, il Nietzsche dei salotti e dei giornali è ben diverso dal vero Nietzsche. Ne fanno soprattutto un egoista e un immorale: ma un uomo che pensa agli altri, che vuol portare la luce agli uomini, che sogna una nuova civiltà, che fa delle profezie, che desidera la propaganda delle sue idee non può dirsi egoista — e chi tenta di creare un nuovo tipo di morale, chi predica il rispetto dell'uomo, l'odio della menzogna, la purificazione colla solitudine, la formazione di nuovi valori non può dirsi immorale. Il suo egoismo, in fondo, ha delle forme molto altruiste e il suo immoralismo non è che il tentativo di una morale nuova. Quest'uomo che rappresentano come il superuomo solitario ha delle mosse da pastore di popoli e tutta la sua crudeltà non è che un gradino a una pietà superiore, alla pietà della razza che s'infiacchisce e s'ammala e che ha bisogno di essere scossa e disciplinata. Egli odiava il « nihilismo europeo », la decadenza dell'autorità: voleva una classe forte perchè impedisse le debolezze dei deboli. Nietzsche è stato dunque un umanitario, un umanitario un po' burbero, un po' sgarbato e paradossale, ma in fondo un « educatore » di buona volontà, un « pedagogista » sociale, un medico di popoli, che vuol rendere, come tanti, l'umanità più felice e più grande. Pare, almeno per oggi, che la sua ricetta non sia la preferita, ma ciò non vuol dire che l'intenzione di guarire non ci sia stata. Nonostante egli ha avuta ed ha una reale influenza; è stato un risvegliatore, un eccitatore, che ha richiamato i simili e ha fatto insorgere i dissimili. È stato un tonico della filosofia; un *aperitif* del pensiero. Perchè, in fin dei conti, i risultati puramente speculativi della sua opera non son molti nè molto nuovi.

L'Orestano, in fondo al suo libro, riduce a due gli insegnamenti pratici più importanti: « 1. la vita non può aver torto, ogni etica, ogni religione che rinneghi la vita è falsa; 2. la società umana dev'essere retta dagli individui superiori » (355). Ora io vorrei sapere donde provengano le etiche e le religioni che il Nietzsche chiama false, se non dalla vita stessa. Poichè sono proprio parti della vita di certi uomini, bisognerà che

corrispondano per forza a una certa forma di vita, a certi istinti della vita. Ma come si fa a sapere quali s'hanno a seguire e quali no? Il Nietzsche, che odia gli asceti cristiani, dovrebbe pur sapere che obbedivano pure a un istinto vitale, quello di vivere più spiritualmente, più prossimi a Dio per avere la gioia eterna. Si dirà forse che la *vera* vita non è che quella sensuale, animale? Se non c'è altro criterio di scelta che il temperamento personale, chi potrà mai dire che quello nietzschiano sia l'assoluto, il vero? — E vorrei pur sapere quali sono i *superiori* che *devono* reggere la società. Se debbon reggerla non la reggono, cioè sono tra i dominati. Lo sono o per volontà propria o d'altrui. S'è per la propria, significa che questi dominatori non amano signoreggiare o perchè non se ne senton capaci o perchè non lo ritengono ufficio degno. S'è per l'altrui, vuol dire che ci son dei più forti di loro, degli uomini che li vincono e li assoggettano, e questi hanno allora a buon dritto il dominio e sono i più potenti, cioè, secondo le idee stesse del Nietzsche, i migliori, i superiori. Non solo, dunque, come nota l'Orestano, questi insegnamenti son vecchi, ma sono, mi sembra, anche vuoti.

Quello che per me il Nietzsche ha di meglio sono, non tanto le idee fondamentali quanto le particolari, non tanto le cose dette quanto il modo di dirle, non tanto ciò che ha sentito e pensato quanto ciò che fa sentire e pensare. E il merito del libro così chiaro, ricco e preciso dell'Orestano è quello di farci vedere in iscorcio, nelle sue linee più luminose, questo raro e vivido spirito che ebbe insieme la passione delle idee possenti e l'amore delle parole belle.

GIOVANNI PAPINI.

HENRI HAUVETTE. — *Un exilé florentin à la cour de France au XVIe siècle — Luigi Alamanni (1495-1556), sa vie et son oeuvre.* — Paris, Hachette, 1903 (8.°, pp. XIX-583).

Quando si è letta un'opera come questa, insieme con il volume, si depone anche la naturale meraviglia destatasi in su le prime a veder consecrate a Luigi Alamanni ben seicento pagine, frutto di lunghe, pazienti ricerche e di non comune senso critico, avvalorato da metodo sicuro. Poichè l'Alamanni fu uno di quelli che scrissero, scrissero « magnanimamente scrissero », come il critico giovinetto felicemente disegnato dal Carducci, forse per conquistarsi un nome immortale, che tutti gli concedono senza leggerlo punto, ma non di certo per aver la consolazione di far crescere accanto le sue *Opere Toscane* anche alcun ponderoso volume di critica, e di sentirsi pronunziare in ultimo, da chi ebbe il coraggio di leggerle ed esaminarle tutte, questo giudizio punto lusinghiero, quantunque troppo vero: « La grande faiblesse de cette oeuvre est qu'elle man-

« que d'originalité..... cet auteur, relativement si fécond, n'a guère créé « de motifs poétiques; il n'a inventé aucune action, romanesque, épique « ou dramatique; il n'a fait vivre dans ses écrits aucun personnage ca- « pable de s'imposer à l'esprit du lecteur... ».

Ma l'Alamanni si trovò a fiorire in un momento in cui la letteratura italiana veniva mutando strada, imponendo a sè preconcetti fatali anche a' forti ingegni, e la letteratura francese, su le orme della sorella maggiore, veniva conformando il passo, quasi educando se stessa, per poter camminare poi a suo modo. Ed a questi avviamenti egli contribuì con l'opera sua, che acquista così un valore storico non lieve, e porge felice occasione ad un critico della tempra dell'Hauvette per studiarne l'autore, per fissarne come i lineamenti morali ed artistici, così il posto preciso che occupa nella storia delle forme e delle idee letterarie.

Ora è tutto dell'Hauvette il merito di questa specie di elevazione storica, per cui, attorno a questo nome di mediocre artista, tanti altri di piccoli e di grandi si aggruppano, ed attorno alle opere di lui tante produzioni italiane e francesi si schierano: onde le ricerche e le questioni si allargano fino a comprendere intere età, interi organismi di concetti o, se si vuole, di preconcetti, che pure ebbero la loro efficacia per la forza stessa che l'illusione possiede.

Io non posso qui accennare a tutto; ma l'attenzione degli studiosi vuol essere richiamata su due piccoli fatti, che, messi nella debita cornice storica, acquistano non poca importanza.

L'uno si è la partecipazione dell'Alamanni giovane ancora alle conversazioni famose degli Orti Oricellari e l'efficacia che sull'indirizzo formale dell'arte sua esercitò quell'accolta di gente eletta, convenuta là non soltanto a discorrere di filosofia e di politica, ma anche e sopra tutto di letteratura, preoccupata in questo dal desiderio di riprodurre su l'espressione volgare le impronte del classicismo antico. Onde poi, quella specie di restringimento nella libertà di concezione e di espressione, quella tendenza alla regolare uniformità, che s'iniziò proprio allora che l'Ariosto e il Machiavelli davano gli ultimi frutti di libertà e di originalità, e vevivan su pullulando i cento mediocri, cui procurava fama il facile acquisto di qualità tanto bramate e pregiate per i cinquecentisti, quanto noiose per noi.

L'altro fatto riguarda più direttamente l'italianismo in Francia. Per questo fenomeno, cui si riattaccano le origini della letteratura francese moderna, l'Hauvette non ripete le idee generali correnti in tal materia, ma stabilisce ed analizza, per il primo credo, un fatto particolare ben sicuro e preciso: la diretta efficacia che l'opera dell'Alamanni ebbe, non soltanto alla corte di Francia, ma sul Ronsard e più specialmente sul Du Bellay per la *Deffence et Illustration* etc. Tutto il bagaglio de' concetti retorici, che l'Umanesimo francese ereditò dall'Italia, si trova già qui in embrione, e il Du Bellay lo deve tutto all'Alamanni. S'intende bene che i begli ingegni della famosa Plejàde, senza energie proprie,

senza la commozione suscitata in loro da' grandi italiani, non si sarebbero levati a volo alto ed originale: ma chi schiuse loro la porta, chi indirizzò il primo volo deve pur godere della sua parte di riconoscenza.

L'Hauvette, nel discorrere dell'Alamanni, all'uomo consacra poco più d'un centinaio di pagine, con vera discrezione: il resto all'analisi diretta delle opere, così nella loro contenenza, come nel lor valore rappresentativo, come nel tecnicismo formale, cui l'Alamanni e i nuovi retori del Cinquecento attribuirono tanta importanza. La proporzione mi sembra più che giusta. Per quanto la vita vissuta possa riuscire, e fu per l'esule fiorentino, tanto minore dell'altro, fonte di ispirazione, l'opera scritta non ne acquista valor d'arte se non per la forma impressa su l'intima contenenza.

Ma, se è lecito esporre de' desidèri, io vorrei che il critico avesse affrontato con più ardire quelle stesse idee che formarono, allora, il merito dell'Alamanni, ed informarono tanta parte della produzione italiana e francese di poi, idee che egli mostra d'intendere nettamente. Perchè egli non le valuta, non le giudica? Giacchè la pratica ci insegna che, senza concetti direttivi, giusti o no, la mente nostra non si move sicura, e il fatto storico dimostra che piccoli e grandi ne ebbero (e quante di sbagliate!); concessa dunque la loro necessità, riuscirono le idee dell'Alamanni e de' retori cinquecentisti utili o dannose al movimento letterario? Furono esse un ultimo portato effettivo, necessario, del Rinascimento, un suo progresso o un vero regresso, ovvero un miserabile ripiego di spiriti mediocri, cui vennero meno le grandi viste, i larghi orizzonti male adatti alla loro miopia?

E un'altra domanda si poteva proporre, ma non così sottintesa e diffusa per tutta l'opera, come appare: diretta e precisa l'avrei voluta.

Luigi Alamanni, dalle più svariate attitudini e produzioni, lirico, drammatico, epico, didascalico, novellatore, tentatore di nuovi modi di rappresentazione, perfino de' metri detti poi *barbari*, padrone di un linguaggio toscano classicamente vagliato e nobilitato; l'Alamanni, che sentì davvero amor di patria, passione di donna, che si trovò ad esprimere una speciale condizione d'amore del tutto nuova al petrarchismo corrente, che parve in fine sentirsi come ventar sul viso il sano effluvio de' campi, come sfiorar lo spirito dal divino lavoro della terra; perchè non riuscì grande in nulla, nè pure nella tanto decantata *Coltivazione?* Chè gli scarsi lampi disseminati in versi veramente belli, a troppa distanza, non bastano a togliere dalla fredda ombra nessuna delle sue opere, nè anche una breve ma intera composizione.

La risposta sembra facile: mancava d'ingegno: direbbe alcuno per le spicce. Già: ma di quali facoltà precisamente difettava questo fiorentino, cui per tante ragioni non si può negare intelligenza singolare, altezza e forza d'animo non comune? La debolezza di memoria, per esempio, di cui lo stesso Alamanni si rimprovera, non può essere indizio di debolezza fantastica?

E siamo tornati così al problema estetico propriamente detto: ci siamo tornati, perchè, determinando queste facoltà, anche per l'Alamanni si dovrebbe ripetere quel che in arte non sarà mai abbastanza ripetuto:

A cui natura non lo volle dire
Nol dirian mille Atenì e mille Rome....

G. LISIO.

GIUSEPPE ROMANO-CATANIA. — *Filippo Buonarroti*, 2.ª ediz. corretta ed ampliata con nuovi documenti inediti. — Palermo, Sandron, 1902 (pp. XVI-259, 16.°).

Era veramente desiderato un lavoro che convenientemente illustrasse il carattere e l'azione di Filippo Buonarroti. Del Buonarroti era nota la parte presa nella congiura del Babeuf, sia per avervi scritto intorno egli stesso un libro ch'è la fonte principale per la conoscenza di quell'episodio della rivoluzione francese, sia per recenti monografie. Ma poco si sapeva dei principii della sua vita politica, e non precisamente dell'ultimo periodo di essa, di quel ch'egli fece nei primi decennii del secolo XIX, fra le sètte che prepararono il movimento nazionale italiano, benchè si ritrovi un po' dappertutto il suo nome come di un decano della libertà. Il Romano-Catania soddisfa al desiderio espresso di sopra; e, raccogliendo ciò che era sparso in molti libri e aggiungendovi alcuni documenti nuovi (tra i quali hanno speciale importanza quelli che a lui furono forniti dal vecchio rivoluzionario belga, Felice Delhasse, già discepolo ed amico del Buonarroti), ci permette di formarci un'idea abbastanza piena del celebre agitatore toscano, discendente di Michelangelo.

Esattamente viene giudicato l'ideale sociale del Babeuf, cui l'italiano restò fedele, il comunismo egalitario; e se ne nota l'intima diversità rispetto al moderno socialismo (pp. 79-81). E curioso peraltro osservare che il testo del *Manifesto degli Eguali* non fu approvato dai congiurati, avendo sollevato opposizione le parole: « Periscano, s'egli è necessario, tutte le arti, purchè ci rimanga l'uguaglianza reale », e le altre: « Disparite, infine, vergognose divisioni di governi e di governati » (p. 78).

Il Buonarroti, pontefice della Carboneria, entrò in opposizione col Mazzini e la Giovine Italia; e l'autore crede che il contrasto non nascesse soltanto da questioni di avvedimento politico e di tattica, ma dalla diversità degli ideali dei due uomini: il Buonarroti, che ebbe sempre nel fondo del suo cuore la trasformazione comunistica della società; il Mazzini, che preponeva ad ogni altra cosa l'idea della nazionalità e indipendenza dei popoli. « S'ha da essere schiavi sempre, anche nella carriera della libertà? », esclamava Mazzini, ribellandosi alla tradizione della Carboneria. « Se non che — dice il Romano-Catania — noi ora dobbiamo pur constatare che, se a diffondere il principio di nazionalità e quindi a creare l'Unità italiana, giovò, forse, l'avere abbandonate e sottoposte le altre questioni di libertà

e di riforma sociale, non pochi furono, per siffatto procedimento, i danni che il nostro popolo ne ha poscia risentiti e ne risente tuttora. Ed a noi sembra più antico ed uomo d'altri tempi il Mazzini, che tanto cooperò al nostro risorgimento, e visse infino a ieri, mentre invece ritorna ad esser più moderno, più vivo e nostro il pensiero del Buonarroti; il quale voleva che la questione politica non fosse mai disgiunta da quella sociale, e predicò sempre esser necessaria la sovranità del popolo per il rinnovamento economico e civile delle moltitudini, per istabilire, cioè, il comune benessere e l'uguaglianza. Nè vale il dire che il socialismo ora cammina per altre vie, ricerca e adopra altri e più civili modi e mezzi di lotta; non vale, perchè i suoi principii ed il suo ultimo fine rimangono sempre gli stessi; nè cosa altra più vitale e di maggior momento agita e sommuove oggi l'Europa » (pp. 232-3). Certo, non sembra possa negarsi che col *Manifesto degli Eguali* del Babeuf comincia, nel campo dei fatti, la storia del socialismo moderno, per quanto siano state profonde le trasformazioni alle quali quella tendenza è stata sottoposta in séguito, ed anche di recente. Ma la maggiore modernità del Mazzini rispetto al Buonarroti sta in ciò, ch'egli comprese meglio il problema del proprio tempo. Quale altra può essere mai la *modernità* dell'uomo politico?

Tra le lettere inedite del Buonarroti, che pubblica il Romano-Catania, è notevole una del 26 luglio 1828, scritta a Luigi Angeloni (altro esule ed agitatore, che ha aspettato per un pezzo, ed ora sembra aver trovato il suo illustratore nel D'Ancona, che promette intorno a lui un libro): in essa il Buonarroti tocca della filosofia dei suoi giorni, e il vecchio lockiano e condillacchiano giudica severamente il Royer-Collard e il Cousin e il loro rinnovamento delle « idee innate ». E soggiunge: « Il signor Cousin si professa buonissimo cristiano ed in politica afferma che le cose vanno da sè, e che l'uomo non deve mica darsene pensiero. Oh, vedi, se si poteva vociferare massima più di questa favorevole alla tirannia! Un tempo fu in cui, io non so perchè, costui fu tenuto amatore di libertà e di un popolano ordinamento: per tale il decretavano certi buoni tedeschi, infatuati di Platonismo e di Kantismo; ma ora poi si rileva dalle sue lezioni fin qui pubblicate, che costui s'è forse prefisso il disegno di appuntellare la superstizione e di distogliere la gioventù dallo studio importantissimo delle cose politiche ». Si vede qui il contrasto tra il sensismo antistorico, e quindi rivoluzionario, del secolo XVIII, e l'idealismo del secolo XIX, rispettoso della storia e quindi progressista: il primo con accanto il pericolo del *giacobinismo*, il secondo con quello del *quietismo evoluzionistico*. La *doppia tendenza!*

A ragione il Romano-Catania dice che tutti i documenti, e le attestazioni stesse degli avversarii, confermano l'integrità, l'ingenuità, l'elevatezza morale del Buonarroti, una delle figure più pure dell'epoca sua, che, se fu di grandi rivolgimenti storici, fu anche di grandi travestimenti morali. Anche perciò meritava di essere ricordato agli Italiani.

B. C.

VARIETÀ.

I.

DETERMINISMO, PSICOLOGIA ED ARTE.

Leggendo un articolo di un egregio letterato italiano, — il quale, per altro, da qualche tempo esce troppo spesso dal campo speciale della sua competenza, — sul « Determinismo nell'arte » (1), io pensavo: — Com'è pericoloso maneggiare concetti che non si posseggono in tutte le loro relazioni e nel loro completo significato! A quali scherzi curiosi dà luogo il riferirsi ad idee filosofiche quasi fossero dei fatterelli spiccioli e degli aneddoti! — Che cosa è il *determinismo?* È una speciale elaborazione filosofica del concetto di libertà: discutibile, discutibilissima, perchè è da vedere se, oltre la giustificazione che le spetta in quanto si oppone ad un concetto teologico, ne abbia poi un'altra più soda; o non riesca ad un errore contro un errore. Ma, vera o falsa che sia quella veduta filosofica, che cosa ha essa che fare con l'arte? Se l'arte rispecchia la vita nella sua immediatezza e concretezza, come mai può contenere in sè una *teoria*, il cui sorgere suppone per l'appunto che quella concretezza ed immediatezza sia stata superata, e che la vita abbia cessato di essere oggetto della fantasia per diventare oggetto del pensiero? Un artista potrà professare idee deterministiche, materialistiche, spiritualistiche, dualistiche, monistiche; ma non le professerà in quanto artista, sibbene in quanto filosofo, e sia pure in quanto filosofo dilettante. Potrà metterle in bocca ad un suo personaggio, e quel personaggio rappresenterà un filosofante; ma l'arte come arte non avrà avuto, per questo, nessuna infusione filosofica. Ed allorchè un personaggio è da un artista rappresentato in modo che da esso traluca consciamente od inconsciamente l'affermazione di una data teoria filosofica, quel personaggio è perduto pel mondo dell'arte: non è più un individuo, è un esempio. Perciò è del tutto erroneo il parlare dell'idea deterministica nei personaggi del Manzoni o dello Shakespeare. I predicati che convengono alle teorie, si trasportano così indebitamente alle cose. Tanto varrebbe dire che la vita di Federico II fu deterministica, o quella di Napoleone indeterministica! (2).

---

(1) Francesco d'Ovidio, *Il determinismo nell'arte e nella critica,* nel *Giornale d'Italia,* del 31 maggio 1903.

(2) Certamente, si dice qualche volta che il tale è, nella vita, un materialista e il tal altro un idealista; che Mazzini fu nella politica un platonico e Cavour un aristotelico; e così via. Ma, per l'appunto, sono semplici modi di dire.

Queste considerazioni si possono, in certo modo, estendere alle confusioni che si sogliono fare frequentemente ai tempi nostri nei rapporti dell'Arte con la Psicologia; ed intendo dire con la Psicologia empirica, perchè quella filosofica, cioè la Filosofia dello spirito, rientra senz'altro nel caso già contemplato.

La Psicologia empirica è una descrizione e riduzione classificatoria degl'infiniti fatti dello spirito e delle loro approssimative connessioni. Essa si conduce rispetto a quelli press'a poco come la Zoologia rispetto alle infinite varietà degli animali viventi. Se la Psicologia si occuperà di una passione, per es. dell'amore, ne descriverà le forme più comuni, o anche ne ricorderà le eccezionali e rare, e distinguerà forme fondamentali e forme secondarie, e così via.

È facile veder da ciò quanto siano stravaganti la formola dell'*arte psicologica*, che ha avuto voga anni addietro, e i consigli dati agli artisti di studiare psicologia. Perchè l'artista non ha alcun bisogno di quegli schemi astratti che la Psicologia costruisce; egli, che attinge direttamente alla realtà umana dalla quale quegli schemi sono stati astratti. Come uno per innamorarsi non domanda consiglio alla Psicologia dell'amore, ma s'innamora senz'altro e a suo modo; così un artista non ha che farsi delle descrizioni generiche dell'amore, ma rappresenta gl'innamoramenti nella loro individuale sfumatura.

Da ciò anche si scorge che hanno torto quei critici che, coi manuali di psicologia alla mano, dissertano per dimostrare che in un dato poema o romanzo o tragedia sono state osservate, o sono state violate, *le leggi della psicologia*. — Osservate? E che cosa importa? Tanto meglio per la psicologia, non già per l'arte. Violate? Tanto peggio per la psicologia, che non ha contemplato quella forma di stati psichici che il poeta ha rappresentato. La Psicologia è come l'*indice* di un libro, il cui corpo è costituito dall'Arte. Ora, è l'indice che deve mettersi in certo modo d'accordo col libro (del quale sarà sempre un'immagine imperfetta), non già il libro con l'indice.

Potrà sembrare, da quest'ultima osservazione, che noi diamo ragione a coloro che raccomandano ai psicologi di studiare le opere d'arte per trarne materiali per la loro disciplina. E, di certo, hanno ragione. Soltanto, da una parte essi raccomandano di fare *ciò che si è fatto sempre*; e, dall'altra, la loro raccomandazione può indurre nell'errore di un *indirizzo unilaterale*.

Donde sinora ha cavato la Psicologia i suoi schemi se non appunto dalle *immagini* che l'uomo si forma dei suoi sentimenti e delle sue pas-

---

(1) Più specialmente, sui rapporti tra la psicologia e la critica letteraria, vedi il mio articolo: *L'Umorismo. Vario significato della parola e suo uso nella critica letteraria*, in *Journal of comparative literature*, di New York, 1903, fasc. III.

sioni? E che cosa è l'Arte (intesa in senso esatto, e quindi in tutta la sua latitudine) se non appunto il complesso di queste immagini? Molta arte non vien messa in iscritto o divulgata per le stampe, ma non per ciò non esiste, e non si deposita nella memoria.

Dico poi che quella raccomandazione può traviare ad un indirizzo unilaterale, giacchè può condurre a dare esclusiva od eccessiva considerazione alle rappresentazioni contenute nelle grandi opere d'arte, alle passioni grandiose, alle situazioni straordinarie e complicate che quelle opere prediligono. Così gli schemi della Psicologia — che son di necessità approssimativi ed arbitrarii, — correrebbero il rischio di allontanarsi sempre più da quella descrizione per sommi capi della realtà psichica, considerata sotto tutti i suoi aspetti, e specialmente sotto i più ordinarii, alla quale essi sono propriamente destinati.

agosto 1903.

B. C.

II.

DAL CARTEGGIO DELL'AB. GALIANI.

LETTERE INEDITE

del d'Holbach, Diderot, signora d'Épinay, signora Necker, viscontessa di Belsunce, Suard, Grimm, Caracciolo, Paisiello e Galiani.

6.

GIAMBATTISTA SUARD ALL'AB. GALIANI (1).

À Paris le 14 octobre 1770.

Je me rappelle, mon cher et charmant abbé, que toutes les fois que je vous avais entendu faire quelques uns de vos beaux sermons sur quelque grande question de philosophie, de politique et de morale, j'étais tenté de rentrer chez-moi, de prendre la plume et de faire un livre. J'ai eu la même tentation en lisant votre dernière lettre (2), mais comme je resiste aisément aux tentations, qui demandent la peine de penser et d'écrire, j'ai bientôt jugé comme vous, qu'il ne faut faire un livre que lorsqu'on est sur de le bien vendre; et comme le mien se vendrait mal, je le réduirai à quelques observations que je vous présenterai modestement

(1) Pel Suard vedi fasc. precedente, p. 485, nota 5. — Il Galiani rispose a questa lettera il 15 dicembre 1770: cfr. *Correspond.*, I, p. 318 sgg.

(2) 8 settembre 1770: cfr. *Correspond.*, I, p. 244 sgg.

comme à mon maître. Vous connaissez les hommes et les choses, vous êtes savant et gai; je ne suis ni l'un ni l'autre; mais j'aime le raisonnement comme un jeu qui m'amuse, et j'estime la bonne plaisanterie comme plus solide et plus salutaire. Ne suis-je pas digne d'aller à votre école?

Si vous n'aviez pas, à mon grand étonnement, loué beaucoup ma lettre (1), je louerais davantage et avec grand plaisir votre dernière; j'y ai trouvé le développement de deux grandes et fines idées; on ne peut être plus séduisant sans convaincre. Puisque vous daignez mettre quelque prix à mon suffrage, je veux le défendre pour le rendre plus digne de vous; mais ce sont des doutes, que je vais vous soumettre.

1er Si l'exportation, par hasard, était bonne de sa nature, ne serait-elle pas tout aussi bonne pour un gouvernement despotique que pour une république? Si en augmentant la production du blé et en facilitant son mouvement en tout sens, elle était par là même propre à prévenir les disettes et à y remedier, ne serait-elle pas encore plus convenable au despotisme, car si le despote n'a rien tant à craindre que les disettes, ne doit-il pas avidement adopter les mesures les plus propres à les prévenir? Ne faut-il pas donc toujours examiner *a priori* si l'exportation est bonne ou non en général, pour tous les États, ce que je croirais volontiers, et si elle est bonne dans tous les instants, ce que je ne crois pas?

2me S'il est utile à un gouvernement limité de limiter la liberté du commerce des grains, en quel temps, en quelle occasion, notre gouvernement, par exemple, a-t-il pu se servir de cette limitation avec avantage?

3me Quand il serait vrai qu'il serait conforme à l'esprit d'une monarchie limitée de restreindre la liberté d'exportation, est-ce que nous avons des gouvernements assez bien liés pour qu'on ne puisse en deranger quelque partie sans bouleverser toute la machine? Est-ce que toutes les institutions de police, de jurisprudence, de commerce sont conformes à la nature du gouvernement? Est-ce qu'une monarchie limitée ne peut pas être plus ou moins limitée sans se détruire? Est-ce que si après le malheur de 1764 (2) nous avions eu cinq à six bonnes récoltes, l'exportation n'aurait pas subsistée sans changer le gouvernement?

---

(1) 6 agosto 1770 (ined.). — Anch'essa parla dei *Dialogues*. Ne do il principio: « Louée soit devant Dieu la *Gazette de Naples*, puisqu'elle m'a déjà valu deux lettres de vous, mon illustre et incomparable abbé; je la lirai par reconnaissance très-régulièrement, et ce n'est pas être tout à fait ingrat. Mais notre pauvre *Gazette de France* n'en sera pas meilleure, elle pourrait seulement en être un peu vaine. Le fameux Roquelaure aperçut un jour un homme excessivement laid, il courut à lui et lui dit en l'embrassant: — Ah, monsieur, que je suis aise de vous trouver! Je vous ai la plus grande obligation..... — Et en quoi, monsieur? Je n'ai jamais eu l'honneur de vous voir..... — Hé, monsieur — repliqua Roquelaure — je vous ai l'obligation de n'être pas l'homme plus laid du royaume. — Un conte à l'abbé Galiani! C'est porter de l'eau à la rivière ».

(2) Sono note le pessime raccolte sofferte dalla Francia dal 1764 al 1776.

4me J'abhorre les guerres civiles et j'aime mieux de mauvaises lois que point de lois. Je ne ferai jamais le petit Sanson, et fusse-je dans une prison, j'aime encore mieux y boire et manger, faire l'amour et lire vos *Dialogues* et vos lettres, que de faire glorieusement écrouler l'édifice sur ma tête. Mais est-il bien vrai qu'il ne faille jamais tenter aucun changement dans un gouvernement imparfait dans la crainte d'une guerre civile? Ne peut-on pas réparer une vieille maison, la rendre plus commode et plus agréable sans l'abâtre? Je vois les États generaux en France supprimés brusquement et sans retour, et il ne se fait aucun mouvement dans la nation; et cependant ce changement était d'une toute autre importance que la liberté de vendre de l'orge et du frument. Je vois tous les gouvernements de l'Europe changer et se modifier continuellement sans se bouleverser. Je ne vois de guerres civiles que pour des querelles de réligion, pour des prétentions à la couronne, pour se délivrer d'une oppression intolérable. La crainte d'allumer une guerre civile en voulant réformer quelque abus d'un mauvais gouvernement ne serait-elle une aussi bonne raison à Fez ou à Dehli, qu'à Vienne ou à Lisbonne? Ne tendrait-elle pas à perpetuer toutes les barbaries des législations les plus barbares?

5me L'idée de faire servir l'impôt sur l'exportation à intéresser le gouvernement même à proteger l'exportation, est digne d'une politique pratique; je voudrais bien l'avoir devinée, mais quand cet impôt ne diminuerait pas nécessairement la quantité de l'exportation, le produit en serait-il jamais important pour intéresser fortement un contrôleur général?

6me Enfin je voudrais bien, charmant abbé, que votre sagacité me dit ce qui serait arrivé en France si l'édit de 1764 (1) n'avait pas eu lieu, et qu'il n'y eût pas eu plus d'importation qu'auparavant. Après quatre mauvaises récoltes de suite, en aurions nous eu plus de blé et à meilleur marché?

Il ne tiendrait qu'à moi de vous demander pour dernières questions si nous aurons la guerre cette année; si le mahométisme durera jusqu'à la fin de ce siècle; s'il est vrai que vous avez un quatrième dialogue

---

(1) Il celebre editto che permetteva la libera esportazione dei grani. — Ho una relazione inedita su questo editto e sugli avvenimenti che ne furono causa, compilata dal Nostro nel 1765 per ordine del Tanucci, nella quale l'abate, tanto enciclopedista nel 1769, si mostra invece ardentissimo fautore della libera esportazione dei grani, ne propone l'attuazione a Napoli, e prodiga le più grandi lodi all'abate Morellet. È trascritta nel copialettere, cui ho accennato in altro fascicolo di questa rivista, ed ha in testa, di pugno del Galiani, la seguente annotazione: « Questo foglio fu da me scritto e dato al marchese Tanucci verso la fine del 1765, mentre io era in Napoli venuto con congedo dalla mia commissione di Parigi. Fu fatto per conseguire che si stabilisse in Napoli quel sistema di tratta fissa che ci manca. Ma non riuscì. Restò l'arbitrario delle concessioni ».

tout fait et prêt à imprimer. Mais ce serait trop d'interrogations à la fois; si vous vouliez répondre à toutes le questions que je vous fais sur ce que je ne sais et que vous pourriez m'apprendre, je vous ferai faire un beau livre.

Vous m'avez donc barbarement sevré de la *Gazette de Naples*: à la bonne heure, pour me venger je vous continuerai à vous envoyer celle de France (1).

Je ne vous parlerai pas de affaires de l'Europe, mais je voudrais bien vous en entendre parler. Je voudrais que vous fissiez cinq ou six pages pour l'*Almanach de Liège* (2), ou le *Diable boiteux* (3) de l'année prochaine.

Je vous dirai deux mots de nos amis. D'Alembert ne va pas en Italie; il regrette sa haute chaise de paille chez mademoiselle de Lespinasse (4), où tout le monde le regrette. Il nous revient avant six semaines. Le baron (5) va quitter les champs (6) ainsi qu'Helvétius; les brebis dispersées de la philosophie vont se réunir au bercail, heureux si les lups ne forcent pas la palissade. Nous sommes dans un moment de crise: vous savez l'histoire de Thomas? (7). M. de Voltaire écrit à Grimm: « Je vous dirai comme S. Jean: *mes petits enfants, aimez vous les uns les autres, car qui diable vous aimera?* » (8).

---

(1) Cfr. D'Epinay, 27 maggio 1770 (fasc. preced., p. 485).

(2) È l'almanacco, che, giusta la tradizione non troppo provata, fu fondato a Liegi nel 1635 da Matteo Laensberg.

(3) *Le Messager boiteux,* altro antico almanacco, che si cominciò a pubblicare a Strasburgo, poco dopo l'almanacco di Liegi.

(4) Sulle note relazioni tra il d'Alembert e la letterata Giovanna-Giulia-Eleonora di Lespinasse (1732-77) cfr. Asse, *Lettres de mademoiselle de Lespinasse* (Parigi, Charpentier, 1876).

(5) D'Holbach.

(6) Grandval: cfr. fasc. preced., p. 477, nota 1.

(7) Antonio-Leonardo Thomas (1732-85), direttore dell'Accademia francese, rispondendo al discorso fatto dall'arcivescovo di Tolosa, in occasione della sua ammissione all'Accademia (6 settembre '70), aveva tessuto una bella ma lunga orazione in lode dei letterati (cfr. *Oeuvres* de Thomas, Parigi, Belin, 1819, II, p. 15 sgg.). Il Seigneur, avvocato generale presso il parlamento di Parigi, ed uno dei *quaranta* dell'Accademia, credette scorgervi una satira contro una requisitoria, che egli aveva pubblicata quindici giorni prima contro i libri empii, bruciati per ordine del parlamento (cfr. Grimm, *Corresp. littér.*, IX, p. 111 sgg.). Se ne lagnò, quindi, col cancelliere di Francia — copriva allora tale carica il celebre Renato-Nicola-Carlo-Augusto di Maupeou (1714-92) — il quale proibì al Thomas di dare alle stampe l'arringa, e « il fut question de mesures très-graves contre l'auteur, comme d'être mis à la Bastille, rayé du tableau des *quarante,* peut-être pendu en place de Grève pour le bon ordre ». Cfr. Grimm, op. cit., IX, p. 122 sgg.

(8) La lettera porta la data del 10 ottobre 1770: cfr. Grimm, op. cit., IX, p. 166-7.

J'ai baisé la main de M.me Necker en mémoire de vous, et elle n'a pas fait de façons: elle est toujours douce, bonne et très-metaphysique; et elle qui devrait abhorrer davantage votre horrible machiavellisme en sentiment et en morale, vous aime et regrette presqu'autant que nous autres *Machiavellini*. J'ai lu vos lettres à tous nos amis, et ils en sont tous charmés; ils vous font tous mille compliments. Quand je vous lis, je crois vous entendre, et je vous vois; cette illusion est douce, mais elle sera toujours trop rare pour nous consoler de votre perte.

Bon soir, illustre et cher abbé, ma femme qui est à mes côtés vous aime et vous plaint toujours dans le style de Ste Thérèse: « le malheureux, il ne peut plus aimer! ». Si vous pouviez seulement adorer une cruelle bien determinée, cela la consolerait bien. Aimez-nous du moins, et vous ne trouverez pas des ingrats. Je vous salue de tout mon cœur.

7.

La viscontessa di Belsunce (1) all'ab. Galiani.

Ce vendredi 22 novembre 1771.

Ma mère qui dit que je suis bien sa fille et néanmoins celle de mon père, ne vous en déplaise, monsieur l'abbé, me charge de vous dire qu'elle ne peut pas vous écrire parce qu'elle est encore trop faible de la crise qui vient de prouver sa santé. Elle dit que le monde s'ennuye et qu'elle ne veut plus y rester, et que quand on voudra l'en tirer on lui rendra un grand service. Mais je veux vous dire pourtant qu'elle y tient plus qu'elle ne croit, car avec les plus beaux projets du monde qu'elle avait fait avant l'arrivée de mon frère (2) pour ne pas trop s'attendrir — elle était, disait-elle, sûre d'elle-même, — ah mon Dieu, si vous aviez vu, monsieur l'abbé, cette entrevue et l'effet qu'a fait sur elle le bruit du fouet de poste du courier, qu'elle a entendu une heure avant qu'il arriva! Elle s'est trouvée mal, et a presque perdu connaissance, et sans cette première alerte que nous avons eu, heureusement pour nous, avant qu'il arriva, j'aurais vu maman dans un état violent. Elle sent si vivement, elle est si digne d'être mère, elle est si tendre! Tout s'est terminé pourtant heureusement. Les larmes ont parlé et il y en a eu beaucoup de répandues; ensuite la soirée a été moitié gaie, moitié sérieuse, car on dit tant de choses quand on arrive! Nos voyageurs ont été se coucher, et je suis restée

(1) Angelica-Luisa-Carlotta La Live d'Épinay (1749-1814), figlia della signora d'Épinay, aveva sposato nel 1764 Domenico visconte di Belsunce. — L'abate rispose a questa lettera il 4 gennaio 1772: cfr. *Correspond.*, II, p. 1 sgg.

(2) Luigi-Giuseppe La Live d'Épinay, nato il 1746, s'era dato alla magistratura; ma, pigro e stordito, si disgustò presto della toga ed entrò nel reggimento del conte di Schomberg.

seule avec maman. Qu'a-t-elle fait? Elle s'est trouvée mal encore une fois, j'ai eu une peur affreuse, mais je n'ai pas été longtemps en peine, elle est revenue, et elle m'a tirée d'inquietude. À présent nous en faisons un mousquetaire, non pas de ma mère, mais de mon frère, pour ensuite en faire autre chose, qui sait-on? Il mourra peut-être général d'armée. Il a de la vocation pour ce métier. Dieu le préserve du malheur! En tout cas, il est beau de mourir en défendant sa patrie et pour son roi. Le lit d'honneur est préférable à tout autre. Voila un beau raisonnement en temps de paix!

Monsieur, l'impératrice de Russie a acheté le cabinet de M. de Thiers (1) quatre cent cinquante mille livres. On dit qu'elle aurait mieux fait de les envoyer à son escadre, et moi, en bonne Française, je dis qu'elle fait fort bien.

Il parait des lettres philosophiques d'un monsieur *en us* à Cicéron, qu'on dit être de M. de Voltaire (2). Je ne vous en dirai rien, car je ne les ai point vues, et si je les avais lues, je ne vous en dirais pas davantage.

M.me de Valentinois a donné hier une fête dans sa maison de Passy à M.me la comtesse de Provence à l'occasion de sa convalescence (3). Cela ne vous fait rien, monsieur l'abbé? Ni à moi non plus.

M. Grimm arrive dimanche. S'il vient avec son prince, il ne restera que 15 jours à peine parce qu'il le ramenera à sa mère et il reviendra ici parce que le voyage d'Italie est remis à janvier prochain (4).

---

(1) Allude all'acquisto, che — intermediario il Diderot — Caterina II aveva fatto della celebre collezione di quadri (erano circa 400: cfr. Grimm, op. cit., IX, p. 230), appartenente a Luigi-Antonio Crozat, barone di Thiers, morto il 15 dicembre 1770. Cfr. Diderot, *Oeuvres* (ediz. Assétat), VIII, p. 391; XVIII, p. 328.

(2) *Lettres de Memmius à Cicéron.* Sono tre lettere (la terza, lunghissima, è divisa in 22 capitoletti), in cui sotto i nomi di Strabone, Lucrezio, Archita etc. sono raffigurati il d'Holbach, il Diderot ed i loro discepoli, dei quali si confutano le dottrine. Appartengono al Voltaire, e furono stampate la prima volta nel 1771, nel vol. XVII, pp. 344-372 della *Collection complète des œuvres* de M. de Voltaire (Ginevra, Cramer; Parigi, Bastien, 1768-1796, 45 voll. in-4.o).

(3) Non posso dire con certezza chi sia la Valentinois, cui vuole alludere la Belsunce. Però, siccome il titolo di duca di Valentinois, che veniva ad estinguersi in Antonio Grimaldi principe di Monaco († 1731), fu da Filippo d'Orléans trasferito a Giacomo-Francesco Guyon conte di Matignon e di Thorigny, che aveva sposato Luisa Ippolita († 1732), primogenita del Grimaldi; e poichè il figlio nato da questa unione, Onorato III (1720-80), principe di Monaco alla morte della madre, e, senza dubbio, anche duca di Valentinois a quella del padre († ?), aveva impalmata (1757) Maria Caterina de Brignole, nobile genovese; così suppongo si tratti di quest'ultima. — La contessa di Provenza è Luisa-Maria-Giuseppina figlia di Vittorio-Amedeo III di Savoia, maritata il 14 maggio 1771 al sedicenne Luigi-Stanislao Saverio di Borbone, conte di Provenza, che fu poi Luigi XVIII. Sulle modeste feste celebrate in occasione di questo matrimonio cfr. Grimm, op. cit., IX, p. 333 sg.

(4) Il Grimm era partito il 21 aprile 1771 per raggiungere in Inghilterra Luigi

Quoi! sérieusement, monsieur l'abbé, vous voudriez être bécasse? (1). Mais songez donc qu'on vous mangerait en salmis si vous preniez ce violent parti. Ce qui me consolerait c'est que je n'en aurais pas ma part, car je suis au régime des légumes à cause de ma si pitoyable santé; mais vos meilleurs amis seraient les premiers à vous dévorer et à vous trouver tout bon, car un salmis est une bonne chose, mais pourtant pas encore tant qu'un abbé comme vous. Tenez, croyez-moi, supportez les peines de l'absence et restez comme vous êtes. Vous ne sauriez mieux faire.

Si vous saviez, monsieur l'abbé, les agréables soirées que vous nous faites passer à nous entretenir de vous, lorsque ma mère veut bien nous lire seulement des fragments de vos lettres! Il y a pour trois heures à passer sur une de vos lignes, aussi je n'ai voulu me charger de vous répondre qu'à l'article des bécasses et à l'article de mon frère. Autrefois, quand j'aurais eu plus le temps de combiner et de réfléchir sur vos lettres, je me donnerai peut-être des airs d'y répondre plus amplement. Agréez ma bonne volonté, monsieur l'abbé, et recevez l'assurance de tous les sentiments que vous savez si bien inspirer.

8.

La sig.ra Necker all'ab. Galiani (2) [1772].

Vous n'écrivez que pour écrire, c'est pour vous un amusement; moi qui vous aime tendrement je n'écris que pour vous le dire. Avouez, monsieur l'abbé, que cette citation est très à sa place; vos lettres sont charmantes, mais vous êtes charmé qu'on les montre; aussi l'ai-je fait à la ville et au fauxbourg, c'est-à-dire, à l'hotel le Blanc (3) et à la rue S.t Dominique. Si j'ai consulté votre gloire, ce n'est pas sans un petit retour sur la mienne; mais comme toutes les choses de ce monde passent, il me semble que la considération que votre lettre m'avait acquise commence à passer aussi. Vous voulez donc bien que je retourne à la source, d'ailleurs je veux vous gronder. Il parait par votre lettre à M.me Geoffrin (4) que vous vous accoûtumez à ce désert de cinq cent mille napolitains, et

---

principe ereditario d'Assia-Darmstadt, e dopo aver con lui percorsa la Gran Brettagna, tornò a Parigi proprio il 24 novembre, come annunzia la Belsunce. Ne ripartì subito dopo per Darmstadt ove giunse il 13 gennaio 1772. Cfr. Scherer, *Melchior Grimm*, p. 220 sgg.; 425 sg.

(1) Cfr. Galiani alla d'Épinay, 2 novembre '71: *Correspond.*, I, p. 475 sg.

(2) Questa lettera manca di data; però, siccome risponde ad una precedente del Galiani del 6 luglio 1771 (*Correspond.*, I, 413 sgg.), accenna ad una lettera scritta dal nostro alla Geoffrin il 19 ottobre '71 (*Correspond.*, I, 466 sgg.) e parla della morte dell'Helvétius come d'un fatto recentissimo, deve essere stata scritta nel gennaio 1772. — Nella *Correspond.* non v'è la risposta del Nostro.

(3) La Necker abitava in *rue Cléry, hôtel le Blanc.*

(4) Maria-Teresa-Rodet Geoffrin (1699-1777), nota protettrice dei letterati e degli artisti.

que vous vous êtes fait à la société des chats dont vous vous plaigniez dans les commencements (1). Cela n'est pas bien, monsieur l'abbé, il faut que vous nous regrettez, puisque nous vous regrettons, et que votre douleur resiste même au plaisir que vous nous avez procuré en vous faisant representer par l'ambassadeur de Naples (2). Je pense quelquefois que c'est votre âme que vous nous avez envoyée dans un autre corps, mais votre âme, il est vrai, un peu purifiée par cette transmigration. Mêmes gestes, même vivacité, moins de parodoxes, peu têtive..... mais à quoi sert cette comparaison? Quoiqu'il arrive, vous nous manquez toujours et comme vous voyez, nous admirons les gens selon qu'ils vous ressemblent davantage. Je vous prie cependant, monsieur, de me mettre bien auprès de votre ami; je le désire et j'en serais très-reconnaissante.

Je ne veux pas vous dire que nous avons perdu M. Helvétius (3). Je le connaissais peu et je l'ai regretté beaucoup, je hais les morts et les absences.

---

(1) Cfr. la lettera cit. del Galiani alla Necker.

(2) Il nostro d. Domenico Caracciolo, che il 19 agosto 1771 aveva lasciato Londra, ed era stato ricevuto da Luigi XV per la consegna delle credenziali il 10 settembre. — Altrove (*Nouveaux mélanges,* 1801, I, p. 266 sg.) la Necker così parla di lui e del Gal.: « Sa conversation s'enchaînait toujours à celle des autres; celle de l'abbé Galiani ne voyait que des choses extraordinaires; Caracciolo voyait toujours les choses commes sons une face nouvelle ». — È inutile dire che il Caracciolo divenne uno dei più assidui frequentatori dell'*hôtel le Blanc.*

(3) L'Helvétius morì il 26 dicembre 1771 di 56 anni: cfr. Grimm, op. cit., IX, p. 417 sgg. — Ecco come la d'Épinay annunzia all'amico la morte del celebre filosofo (lett. ined. 28 dicembre 1771): « En vérité, je n'ai pas le courage de vous écrire, ni de vous consoler de la nouvelle que j'ai à vous apprendre. Nous avons perdu le pauvre Helvétius, après cinq jours d'un accès de goute remonté dans la tête. Il est mort dans un délire affreux. Sa femme (Anna-Caterina de Ligneville d'Autricourt, 1719-1800: cfr. *Correspond.,* II, p. 648, append. II) est dans des accès de convulsions éffroyables depuis ce moment là. Le baron (d'Holbach) est au désespoir. Tous ses amis sont inconsolables. En vérité, je les trouve tous bien à plaindre. Helvétius seul est heureux. Quand serais-je heureuse comme lui? ». — Cfr. la risposta del Galiani (25 gennaio 1772): *Corresp.,* II, p. 10 sgg. — Così poi della morte dell'Helvétius parla il Caracciolo (lett. ined. 10 gennaio 1772): « Helvétius morì con gran cordoglio dei suoi amici e di tutta la comunanza dei buoni. Ha lasciato 130,000 franchi di rendita da dividersi alle due figlie, le quali averanno cadauna un milione e mezzo. Madama, che generosamente neanche il notaro ha voluto far venire, malgrado le richieste dello stesso marito, per timore di non disturbarlo, resta male: averà 20,000 franchi. È rimasta nelle sue mani la seconda parte dell'opera *L'esprit,* che si farà stampare forse in Olanda. Rimane ancora d'Helvétius un picciolo poema sul *Bonheur* [*Oeuvres complètes* d'Helvét., Parigi, Lepetit, 1818, III, pp. 81-130; fu pubblicato la prima volta nel 1772: cfr. Grimm, op. cit., IX, p. 420, n.]; ma non è finito. Dicono che vi sono cose bellissime, e che il di lui massimo talento era nella poesia ». — Sull'Helvétius cfr. Saint Lambert, *Essai sur la vie et les ouvrages d'Helvétius,* in *Oeuv. complet. d'Helv.* cit., III, pp. 3-80.

On cherche à ressusciter la Compagnie des Indes; et l'on dit à l'abbé Morellet « les morts que vous tuez se portent assez bien » (1). J'ignore, au reste, si l'on pourra faire ce miracle, et je ne m'en inquiète guère. J'ai toujours mis mon cœur à part des systèmes politiques et pourvu qu'on m'aime, il me semble qu'on pense toujours assez bien sur les objets du gouvernement.

Le pauvre Suard ne fait plus la *Gazette* (2): mais en revanche il se fait tous les jours plus d'amis par sa constance dans le malheur et sa douceur inaltérable.

Mademoiselle Clairon est sensible à votre souvenir; elle languit et s'ennuye peut-être.

Grimm las d'éclater à Paris, veut aller rire en Italie avec un petit prince allemand (3). Gardez-vous de nous le renvoyer moins gai, et faites en sorte, je vous prie, qu'il ne vous regrette pas quand il nous sera rendu.

Mon vieux époux a bien reçu votre obligeante lettre (4), mais il se repose sur moi du soin de vous répondre. La modestie ne lui pas permette de croire que ses caractères vous paraissent plus précieux que les miens. Il vous dit mille choses que je vous répète du fond du cœur.

9.

DIALOGHETTO DELL'AB. GALIANI.

Cela revient toujours au même:

Ou examen impartial de la grande question si les souliers ont été faits par la nature ou par les hommes, s'il faut en dégoûter les hommes ou les conserver, s'il sont utiles ou nuisibles, etc. etc. etc.

Tenuitque (quod est difficillimum) in sapientia modum.
TAC., dans le *Vie d'Agricola* (5).

DIALOGUE.

Interlocuteurs: MIRABEAU (6), VOLTAIRE, LE CURÉ DE VENISE.

MIRABEAU — F....! Y a-t-il rien de si absurde que de croire que nos souliers sont l'ouvrage de la nature autant que nos pieds?

VOLTAIRE — Mon Dieu! Pourquoi trouvez-vous cela si extraordinaire?

MIR. — C'est qu'il l'est en effet.

(1) Cfr. fasc. prec., p. 478, nota 2. (2) Cfr. fasc. prec., p. 485, nota 5.

(3) Cfr. la lett. della Belsunce. Questo viaggio in Italia non ebbe luogo per la grave malattia che colpì il Grimm nel maggio 1772.

(4) Questa lettera che il Galiani (lett. alla Necker cit.) dice lunga e bella, non esiste nella *Correspond.* Posseggo soltanto quelle del Necker, a cui essa risponde.

(5) *Retinuitque . . . ex* sapientia modum, dice TACITO, *Agr.*, 4.

(6) È superfluo avvertire che è Vittore Riquetti marchese di Mirabeau (1715-89), padre del celebre oratore della rivoluzione.

VOLT. — Mais tout vous dit que le soulier n'est pas l'ouvrage de l'homme. Tout vous annonce cette importante vérité. Remontez à la plus haute antiquité, vous rencontrerez toujours des souliers; chez tous les peuples, dans toutes les nations, les plus barbares, les plus civilisées, vous trouverez qu'on a toujours connu les souliers. Pouvez-vous vous persuader qu'une chose si nécessaire, si répandue, si connue dans tous les temps, dans tous les lieux, dont on ne saurait nommer l'inventeur soit l'ouvrage des hommes? Il faut attribuer non à l'opinion des hommes, toujours chancelante, incertaine, mais à la nature même et à ses lois ce qui a pu se soutenir dans tous les siècles, chez tous les hommes. *Opinionum commenta delet dies, naturæ judicia confirmat*, comme dit fort bien Cicéron dans son dialogue *De natura crepidarum* (1).

MIR. — Cicéron est éloquent, je vous passerai cela, et je ne l'en estimerai pas davantage. Parce qu'on a brûlé les vieilles paperasses, et qu'on ne sait précisement quel fut le premier homme qui imagina les souliers, faut il d'abord croire que les souliers sont venus avec les pieds? Si on ne le sait pas, on le devine: ce fut à coup sûr un cordonnier. *Illud Cassianum cui bono* etc. (2), puisqu'il faut parler latin et citer Cicéron. Voyez à qui les souliers ont profité et vous trouverez le premier coupable. Un cordonnier, sans doute. Ensuite, est-ce qu'il n'y a pas d'hommes qui vivent et qui marchent sans souliers?

VOLT. — Des foux, quelques malheureux stupides, qui ne méritent pas le nom d'hommes. Ils n'en ont que la figure. S'ils pouvaient penser, ils connaitraient d'abord les souliers. Ils les adopteraient.

MIR. — Et les enfants, et vous même, étiez-vous venu au monde avec des souliers?

VOLT. — Non, je l'avoue, mais mon pied n'était pas encore formé; dès que j'ai pu marcher, j'ai eu des souliers.

MIR. — Sans doute, parce que votre nourrice vous les a chaussé.

VOLT. — Je ne vous le nierai pas, car je ne suis pas de mauvaise foi avec vous. Les premiers souliers m'ont été donnés par ma nourrice, qu'elle appellait des cocó. Ensuite, mon père et ma mère m'en ont fait chausser des plus grands et des mieux faits; à présent que je n'ai ni père ni mère ni nourrice, c'est mon cordonnier qui m'en vend, je m'en trouve bien, et je ne saurais m'en passer.

MIR. — Cela prouve une longue habitude et rien davantage.

VOLT. — Cela prouve bien plus. Puisque toutes les nourrices, tous les pères, toutes les mères, tous les hommes enfin sont convenus dans une même idée, que vous appellez habitude; cette idée, cette con-

---

(1) *De natura deorum* (qui citato con titolo scherzoso), II, 2.
(2) *Pro Milone*, 12.

naissance ne saurait s'attribuer qu'à la nature même qui l'a gravée dans l'esprit des hommes.

MIR. — Je ne me connais pas à ce que c'est que graver, ni dans l'esprit, ni dans le cœur, qui ne sont à mon avis, ni l'un ni l'autre, arrangés pous servir de planches à la gravure. Je sais, moi, que si la nature avait fait des souliers, il ne seraient pas d'une infinité de formes différentes, sans qu'on puisse rencontrer presque jamais parmi des millions une paire de passables. Tous blessent du plus au moins, tous écorchent les pieds. Les uns nous donnent des cors, les autres nous font boiter; cher ou bon marché, il en revient toujours quelque argent aux cordonniers. Enfin il n'y a rien qui ait été si sujet aux caprices de la mode. J'ai oui dire que non seulement il n'y a pas de siècle et de nation qui ne se soit chaussé différemment, mais à peine peut-on trouver deux hommes entre cent mille qui soient chaussés de même; encore moins qui le soient commodement et raisonnablement. Ah! je ne finirais pas si je commençais à dire du mal de ces maudits souliers!

VOLT. — On le voit bien à votre échauffement. Pourtant je suis fort content des miens, ils me sont commodes, il me garantissent du froid, des meurtrissures, du tranchant des cailloux, il ne me blessent point, il font mon bonheur.

MIR. — Et par quel privilège, injuste autant que singulier, la nature vous accorde-t-elle des bons souliers, qu'elle refuse aux autres? Qu'avez-vous fait pour mériter cette préférence?

VOLT. — J'ai peut-être plus de bon sens que les autres.

MIR. — Et qu'avez-vous fait pour mériter d'avoir plus de bon sens?

VOLT. — J'avoue que cette question est en effet embarassante, mais quelqu'il en soit, puisque j'en ai des bons, je conclus qu'on peut en faire et en jouir. Et je vais plus loin. Je soutiens que le bon sens n'étant que la voix pure et toute simple de la nature, naturellement nous pouvons, nous devons même, avoir des bons souliers.

MIR. — Le bon sens est très rare.

VOLT. — J'en conviens.

MIR. — La nature est l'universalité des êtres, le tout, la chose la plus commune, vous en convenez?

VOLT. — Oui.

MIR. — Comment vous arrangez-vous donc pour réunir ensemble la chose la plus rare avec la plus commune? Voulez-vous m'en croire? Dites plûtot que votre bon sens est une sublimité d'effort de la nature pour secouer le joug d'une longue habitude qui l'avait presque étouffée, comme elle a fait sur tant d'autres qui n'ont jamais pu s'en relever. Voila pourquoi votre bon sens est si rare.

VOLT. — Je ne dirai pas cela sur le compte des souliers. J'y vois une liaison intime avec mes besoins, mon bonheur, mon existence, moi-même enfin, et je sens qu'il ne m'en coûte aucun effort à les aimer

..... Mais voici notre curé qui arrive. Voulons nous nous en rapporter à lui sur la décision de notre dispute?

MIR. — Je le veux bien, quoique je pourrais le récuser selon la rigueur des ordonnances. Il est cordonnier. Hé! bonjour, monsieur le curé, notre aimable et gros curé. Comment vous va-t-il? Nous vous attendions avec plus d'impatience que jamais.

VOLT. — Vous nous arrivez bien à propos comme toujours.

LE CURÉ — Grand merci. Qu'y a-t-il pour votre service?

VOLT. — Vous devez nous juger sur une terrible dispute que nous avons monsieur de Mirabeau et moi.

LE CURÉ — Je n'ai rien à décider, puisque vous êtes d'accord.

MIR. — Comment, d'accord? Nous nous arrachons les yeux.

LE CURÉ — Les gens d'esprit sont toujours d'accord.

MIR. — Pas pour cette fois, à moins que M. de Voltaire ne soit pas de mauvaise foi avec moi.

VOLT. — Non, en vérité. Je ne le suis pas cette fois, ni jamais avec vous. J'avoue de l'avoir été quelquefois dans mes ouvrages.

continua.

FAUSTO NICOLINI.

LIBRI DI RECENTE PUBBLICAZIONE:

Émile Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale.* Tome premier: *De la fin de l'empire Romain à la Conquête de Charles d'Anjou,* Paris, Fontemoing, 1904 (in 4.° grande, con 404 incisioni, 38 tavole fuori testo e due quadri sinottici).

Vittorio Spinazzola, *Le origini e il cammino dell'arte.* Prelezioni a un corso di estetica, Bari, Laterza, 1904 (con incisioni).

Karl Vossler, *Die philosophischen Grundlagen zum « süssen neuen Stil » des Guinicelli, Cavalcanti und Dante Alighieri,* Eine Studie, Heidelberg, Winter, 1904.

Giuseppe de Lorenzo, *India e buddhismo antico,* Bari, Laterza, 1904.

Giovanni Gentile, *Studi sullo stoicismo romano del primo secolo d. C.,* Trani, Vecchi, 1904.

Michelangelo Schipa, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone,* Napoli, Pierro, 1904.

Piero Barbèra, *Editori e autori.* Studi e passatempi di un libraio, Firenze, G. Barbèra, 1904.

Giovanni Rosadi, *Il processo di Gesù,* Firenze, Sansoni, 1904.

G. Sorel, *Introduction à l'économie moderne,* Paris, Jacques, 1904.

FEDERICO TEDESCHI, *Gerente.* — Trani, 1904 — Tip. Vecchi.

1022048 P

85

La Critica si pubblica il 20 di tutti i mesi dispari in fascicoli di almeno 80 pagine.

Abbonamento annuo lire *otto*. Per l'estero, una lira in più.

Per tutto ciò che concerne l'amministrazione rivolgersi al prof. G. Gentile, *Tribunali, 390*, Napoli.

Un fascicolo separato, prezzo lire 1.50. Deposito presso la Libreria Luigi Pierro, *Piazza Dante, 76*, Napoli, e presso i principali librai.

N.B. *Della prima annata sono disponibili poche copie complete, che si cedono, al prezzo sopraindicato, soltanto ai nuovi abbonati.*

Studi di letteratura, storia e filosofia

PUBBLICATI DA B. CROCE.

Volumi in 4°, in carta a mano. È uscito il primo:

GIOVANNI GENTILE

DAL GENOVESI AL GALLUPPI

RICERCHE STORICHE.

Sommario: I. Antonio Genovesi. II. Melchiorre Delfico. III. Carlo Lauberg. IV. Pasquale Borrelli. V. Francesco Paolo Bozzelli. VI. La critica del materialismo e gli Scozzesi. VII. Pasquale Galluppi. VIII. L'influsso dell'eclettismo. IX. Ottavio Colecchi. — Appendice: scritti inediti del Colecchi.

Un vol. di pp. 400. Prezzo lire *dieci*. Rivolgersi all'Amministrazione della *Critica*, Tribunali, 390, Napoli, e ai principali librai.